ELENA TACCIU

Romantismul românesc

Vol. II

MOMENTE ȘI SINTEZE

II
39.751

Scanned with OKEN Scanner

ELENA TACCIU

ROMANTISMUL ROMÂNESC

UN STUDIU AL ARHETIPURILOR

VOL. II

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

478.151

EDITURĂ MINERVA
BUCUREȘTI — 1985

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA A TREIA:

TOPOPHILIA — FORME SIMBOLICE ALE SPAȚIULUI

I. INTRODUCERE:

SIMBOLIZAREA SPAȚIULUI ȘI STRATEGIA CRITICĂ

a. După psihosociologia și poetica romantismului românesc, fixate succesiv prin modéle antropologice și estetice (vol. I al studiului nostru, Ed. „Minerva", 1982), ni s-a părut îndreptățit să-i abordăm imaginarul în ipostaza unui model al spațialității. Dar nu încă de „elementele" acesteia va fi vorba acum, ci de *spațiu* ca materie receptată filosofic de *eu* în calitatea sa complementară. Dacă precizăm că ne referim la eul creator (anonim mitopoetic sau individual-literar), cu atît mai limpede ne apare nevoia sa de a se cufunda în corporalitate spre a-i transcende sensurile. Ceea ce va rezulta, va fi un Cosmoid semnificant, o structură coerentă, monadică; ea spiritualizează lumea păstrîndu-i reperele materiale. „Totalitatea spațialității, scrie în acest sens Ernst Cassirer, și cu aceasta, a cosmosului în general, apare construită după un anume *model* care ne poate apărea la scară mărită sau micșorată, dar care rămîne, în mare sau în mic, totdeauna identic" (trad. ns. din versiunea franceză, *La philosophie des formes symboliques*, v. I—III, Ed. de Minuit, 1972, v. 2). Dacă însă avem în vedere procesul creator, „fenomenologia imaginarului", deducem potențarea coerenței universale a materiei prin *ordonarea, construcția, structurarea* acesteia pînă la a exprima „coeficientul de refracție" (al sensului) despre care vorbește tot filosoful

Scanned with OKEN Scanner

german. Respingînd prin urmare (în cazul artei în general și al literaturii în special) „oglindirea" pasivă a ceea ce numim de obicei *peisaj, cadru* sau *natură,* subliniem receptarea profund subiectivă, pînă cînd spațiul categorial, contopit cu conștiența și inconștiența artistului, ne va fi restituit în forme simbolice.

Derivînd din acest punct de vedere, *topophilia,* iubirea pentru anume „locuri" selectate de reveria romantică, va include în studiul de față fundalul cosmic *(Cosmologia),* grandiosul teluric *(Natura sălbatecă și gigantescă),* spațiul protector *(Natura ocrotitoare)* și anume opere artizanale, monumente construite de mîna omului *(Forme arhitecturale).* Asemenea forme ideale ale spațiului devenit simbolic vor fi îmbrățișate încă de primii romantici români (Mumuleanu, Cîrlova, Heliade, Alexandrescu), de Eminescu, Macedonski, dar și de succesorii lor etxrem de îndepărtați precum Ion Pillat, Sadoveanu, Emil Botta, Nichita Stănescu. În acest fel prin anume accente, verificabile statistic, nuanțarea specifică a temelor simbolice (comune altfel întregului romantism european) vor conduce spre conturarea profilului românesc al curentului dominant în poetica secolului trecut, ce se va definitiva în capitolul final *(Concluzii: Structura imaginarului).* Înainte însă de a enunța strategia critică a acestui volum mai simțim nevoia unui preambul teoretic privind subiectivizarea și simbolizarea spațialului prin imagini-princeps ale literaturii (și nu numai) romantice.

Ontologic vorbind, tensiunea dintre *eu* și *non-eu,* dintre spirit și materie duce la revelația sintezei prin simbolul marcat de gîndirea europeană, fie că se va numi Idee, Monadă sau Spiritul universal, formă a intuiției apriorice. Tocmai în acest punct diacronic (1800) apare la Fichte și Schelling, la frații Schlegel și Novalis acea *Naturphilosophie* cu misiunea explicită de a oferi literaturii „un sistem simbolic al ideilor" care conduce spațialul proteic *(Natura naturans)* spre sublimarea Eului absolut. Acțiunea fertilă a imaginației asupra lumii sensibile, „idealismul magic" va constitui tocmai o *lectură* / decriptare a lumii materiale, ridicată la rangul de simbol omniprezent și denumită nu întîmplător „cartea naturii" sau „o gramatică a semnelor". Astfel opera ela-

Scanned with OKEN Scanner

borată de eul vizionar și inițiat va contopi sensibilul (spațialul) cu aura simbolică a acestuia prin serii metonimice proprii unei structuri estetice deschise. O asemenea viziune a eternei tranziențe și metamorfoze, tocmai *viața* materiei, organicizarea ei prin concretizarea formelor spațialității sub acțiunea etern proteicului spirit creator va sta la temeliile poeziei moderne, și, evident, nu doar ale uneia romantice. (Din această perspectivă, probabil, orice studiu al formelor romantismului este în cele din urmă un studiu conceptual de poetică oricînd actuală.) Ori simbolul, punct genetic al literaturității ca esențializare a *lumii, realului, a firii* sau a *naturii,* rămîne o conștientizare a romanticilor (Herder, Schelling, Novalis, Creuzer) pe urmele cărora însuși Hegel vedea în materie „spiritul înstrăinat de sine" *(Filosofia naturii).* Întreaga metafizică va vorbi de aici încolo despre receptare integratoare devenită „subiectivitate pură" (Bergson) sau „orizont al inconștientului" (Blaga), realizînd transferul de la o filosofie a naturii la una a culturii, anticipată între alții și de Cassirer. Tributul plătit acum poeticii romantice va fi afirmat de un cercetător al simbologiei contemporane precum T. Todorov, care afirmă că „ideologia romantică (...) n-a murit nici astăzi ; noi îi aparținem", pentru a subiectiviza apoi și mai mult propria solidarizare cu gîndirea acestor antecesori : „Poate că eu nu sunt absent din imaginea romanticilor pe care o schițez ; dar aceasta fiindcă ei nu sînt absenți din mine" *(Teorii ale simbolului,* Ed. „Univers", 1983).

Principiul teoretic al studiului de față a pornit, prin urmare, de la subiectivizarea și simbolizarea concretului spațial pînă la deducția coerentă a unui *model,* acela al lumii romantice constituit prin interferarea formelor reveriei materiale. Mărturisim că lectura lucrării lui Cassirer, ulterioară redactării, n-a făcut decît să consolideze opțiunea inițială pentru un model arhetipal-material al imaginarului în funcție de orizontul metafizic al eului. Structurarea acestuia, dictată de bogăția formală a sensibilului, gîndirea simbolică manifestată în limbaj, ontologie și mit (= literatură) explică acea „sinteză a imaginației spațiale în timpul construcției artistice", adică simbolul, — (Cassirer, *Op. cit.,* v. I). Dacă ne adresăm, cum

Scanned with OKEN Scanner

e și firesc, lucrărilor teoretice românești, constatăm că definiția călinesciană a poeziei („animism reducînd lumea la persoana mea") se înscrie în aceeași biopolaritate epistemologică, fundamentală pentru imaginația creatoare. Tot eul conferă după Cassirer formelor spațiului „o atmosferă mitică", „un *caracter* (...) divin sau demonic, fast sau ostil, sacru sau profan". Transfigurarea sub acțiunea modelatoare a eului face din spațialitate o „lume a intuiției pure" formată din componente „ale dinamicii spirituale, ale procesului ideatic", prin mijlocirea unor „forme simbolice" (Cassirer). Pe de altă parte, morfologia culturii, cu Spengler înainte, și cu Frobenius în urma lui Cassirer, iar cu Blaga pentru conceptualizări românești, privește și ea spațiul drept pastă modelatoare a creativității. Fenomenologia imaginarului bachelardian cu succesori ca Poulet, Durand, Richard nu acordă mai puțină pondere latențelor simbolizatoare ale spațialității. Închidem micul excurs privind reflectarea ultimei categorii ontologice prin enunțul aceluiași Todorov care datează cu fermitate, fixînd vîrsta istoric-estetică a problemei : „Pentru a înțelege sensul modern al cuvîntului *simbol*, e necesar și suficient să recitim textele romanticilor" *(op. cit.)*. Această filiație teoretică nu face decît să justifice *însumarea eșantioanelor literare într-un corpus de simboluri constituind modelul unei lumi spațializate prin topophilia imaginarului respectiv.*

Poate să pară surprinzător, dar toate datele germanei *Naturphilosophie* se regăsesc în gîndirea mitică românească. Concepția simbolică a naturii, dialectica spirit / materie, caracterul organic al imaginii, monismul universal, polaritatea și identitatea eu / lume, sentimentul tranzienței sînt constante. Un paralelism ca acesta, excluzînd, evident, *influența*, nu rămîne mai puțin incitant pentru istoricul literar interesat de romanul formelor simbolice. În cea mai rezistentă parte a sistemului metafizic blagian (numit dealtfel neoromantic de Antonio Banfi, *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, 1984, vol. II), — configurarea spiritualității românești, se găsesc numeroase confirmări despre transformarea spațialității în simbol. Formulări ca „primar apetit de cadru al spiritului", „latura fanică" a naturii deținătoare de mister, cerînd sfîșierea

Scanned with OKEN Scanner

„vălului“ (cunoscuta metaforă a lui Novalis dar și Cassirer), „vasul transcendenței“, altă metaforă, cuprind „omul și spațiul“ ca omologii formale. Însuși „spațiul mioritic“ se naște printr-un „act creator al sensibilității“ (inconștientul colectiv etnic) alternînd „dealul“ și „valea“ cu sensul avîntului și, respectiv, al deprimării, între „transcedență“ și „vremelnicie“. Asumarea subiectivă a lumii materiale, cu alte cuvinte simbolizarea ei, se însoțește la Blaga cu caracterul concret, organic infuzat spațialității. Întărind viziunea, Mircea Eliade vede specificul gîndirii mitice românești în forța de a transfigura spațialul printr-o „solidaritate mistică dintre om și natură“ *(op. cit.)*. Tezele lui Mircea Vulcănescu din *Dimensiunea românească a existenței* (*Caiete critice*, 1—2/1983) intră în rezonanță cu descifrarea de forme simbolice în marele tot. „Lumea, scrie acest autor, este o carte de semne“ (nu mult diferit se exprima Novalis !) investită cu o „plinătate dinamică și schimbătoare (...) o vastă procesiune“. Mai departe, afirmă filosoful român al culturii, simbolul de natură spațial-temporală implică materialitatea odată cu transcendența. În acest sens îi este dată inconștienței în orizont românesc „Purtarea simbolică sau rituală cu ochii la ființele stihiale, vedenia de slavă a esenței tuturor lucrurilor.“ Ce pot fi însă acele „ființe stihiale“ decît arhetipurile materiei, elementele lumii spațial-temporale, rezervor al simbolizării, al transformării *fenomenului* în *numen*, așa cum îl formulează poetica romantismului ? Nu întîmplător și astăzi un exeget al curentului ca Edgar Papu discerne între constantele naționale aceeași sete de organic, „asimilarea (...) cu pasta stihială“, „aspirația spre tot mai înlăuntrul naturii“ *(Tipul creativ românesc în context universal)* în *Aestesis carpato-dunărean*, antologie de texte, Ed. „Minerva“, 1981). Din asemenea considerente ale antropologiei culturale românești reiese cu pregnanță sinteza corporalității cu Ideea sub acțiunea modelatoare a inconștientului colectiv. Această confundare a spiritului în spațial generează structurarea cifrului bivalent, simbolul, constantă romantică dar și totodată esențial-estetică. Lectura romantismului românesc prin grila simbolurilor sale ne apare astfel justificată.

Scanned with OKEN Scanner

b. Modelul cosmosului romantic formulat în *Sumar* a fost dedus în funcție de frecvență, în urma lecturii textelor respective aparținînd fie marilor poeți, fie minorilor exponențiali ca opțiune literară. Simbologia investită aprioric în formele naturale conturează înspre 1830 o *topophilie* specifică cu o bogată extrapolare în poezia interbelică sau în aceea a generației lui Nichita Stănescu. Afirmația din urmă, deși subsumată imaginarului, intersectează relația de principiu dintre esența istorică a romantismului și permanența acestuia ca „stare de spirit" (Tudor Vianu în cunoscutul eseu cu același titlu). Am acceptat, prin urmare, formula esteticianului român care vede în curentul literar respectiv sinteza dintre o poetică și o condiționare socio-politică, după cum urmează : „manifestarea istorică a romantismului nu este decît produsul unei coincidențe între o structură permanentă a spiritului uman și anumite împrejurări care o solicită cu deosebire". Considerînd că primul volum al lucrării a elucidat premisa genetică a curentului, ne-am propus în cel de al doilea să urmărim destinul arhetipurilor literare *în* și *dincolo de* matricea romantică. Astfel în virtutea principiului sincronic (paradigma simbolului) și diacronic (seria scriitorilor pe care i-a marcat), am desprins istoricul *semnului* încărcat cu ideologia mișcărilor postromantice (simbolismul, sămănătorismul, expresionismul, avangarda), chiar dacă am analizat cu preponderență momentul romantic situat între 1830 — 1890, central pentru structurarea celui dintîi. Motivarea este că preluînd sau demitizînd structurile primordiale ale poeticii dominante în secolul trecut, succesorii continuă să practice subiectivizarea simbolică a lumii ca Monadă proteică (în acest sens barocă prin polarizare permanentă, metamorfică), „un total fluent", „devenire" (T. Vianu), sau în formulare încă eminesciană, „cerc de forme".

Permanența romantismului, dat dealtfel truistic, pornind de la subiectivizarea naturii (vezi R. Wellek) devine poate mai organic demonstrată prin cariera temelor sale simbolice. Fixate de reverii ale spațialității, ele alcătuiesc o fenomenologie a formelor literare. *Văzut astfel romantismul devine un stil adînc implîntat în istoria literelor românești.*

Scanned with OKEN Scanner

Întorcîndu-ne după această precizare la modelul topophiliei romantice, îi subliniem încă o dată geneza prin asumarea subiectivă a formelor naturale în accedere spre simbol. Acea „atmosferă mitică" (în Cassirer) datorată eului intuitiv în ipostază creatoare va conferi, de pildă, cosmicizării romantice (cu popasuri astrale și zboruri demiurgice) sensul transcendent al absolutului. Formele verticale ale colosalului teluric și vegetal se înscriu în orbita expansiunii prin dematerializare ca treaptă premergătoare zborului uranic. Întinderile plane infinite, alt aspect al naturii grandioase, vizează și ele reveria „dezmărginirii" eului. Spațiul ocrotitor, circular acvatic sau teluric implică dorința de regresie thanatic-onirică. Formele arhitecturii, definitorii pentru orizontul spațial al romantismului, includ fie izomorfia spațiului tutelar-feminin (satul, casa natală, odaia), fie transcenderea, melancolia lui *Ubi sunt*, dar și pitorescul (domul, piramide, Veneția, ruinele). În acest fel configurarea universului romantic ideal poate fi privită în sensul poeticii culturale ca un (sperăm util) *Dicționar de simboluri literare românești*. Convocarea textelor folclorice evidențiază caracterul specific al unora dintre acestea (muntele, pădurea / codrul, cîmpia, Bosforul, Delta, valea, satul, casa natală pe lîngă obsesii cosmice ca luna și stelele). În ansamblu, modelul spațial al cosmosului romantic justifică și subtitlul întregului studiu, de exegeză a arhetipurilor.

Întrucît la asamblarea acestui *model* au participat, cum era și firesc, elementele, „stihii a lumii patru", trebuie să ne precizăm poziția față de fenomenologia imaginarului profesată de Bachelard. De la bun început însă, o delimitare. Spre deosebire de *Eminescu. Poezia elementelor* (1979) unde cu bună știință am procedat la o lectură a universului eminescian prin grila lui Bachelard, de astă dată am restructurat formele spațiului în funcție de semnificant, (punctele cardinale, dinamica vertical / orizontal) și nicidecum de criteriul epistemologului francez. Chiar dacă astăzi oricine știe că muntele, domul gotic sau stejarul participă la conotațiile ascensionalului și ale dematerializării, iar peștera sau fundul mării, la reveria regresiunii materne, nu doar Bachelard rămîne implicat în exegeza acestor forme simbolice, ci mitografia,

Scanned with OKEN Scanner

arhetipurile studiate de Freud, Jung, M. Eliade și alții. E adevărat, prin urmare, că zborul astral apare monografiat de Bachelard în *L'air et les songes*, muntele și stejarul în *La Terre et les Rêveries de la volonté*, oceanul, marea în *L'eau et les Rêves*, vulcanul în *Psychanalyse du Feu* ; dar tot aceleași (încă empedocliene și apoi hegeliene) elemente sînt discutate de Călinescu în *Universul poeziei*, apărut între altele *după* principalele volume ale lui Bachelard. Considerăm, prin urmare, (cu același scrupul bibliografic, principiu asumat și în monografiile noastre anterioare), că modelul inițial al romantismului românesc înfățișat prin volumul de față *înglobează, fără a se limita la ele*, temele reveriilor bachelardiene, dovadă embleme inserate de noi ca stepa, deșertul, valea, Bosforul, Delta, pe lîngă întreaga secțiune de *Forme arhitecturale*. Criteriul elementelor, vede oricine, a fost înlocuit prin repere ale spațialității atît naturală, cît și artizanală.

Afirmația are nuanță polemică, întrucît obiecția unor recenzenți în fața eseului despre Eminescu a fost tocmai aplicarea grilei bachelardiene fără a discuta însăși ideea dedusă : Eminescu, mare poet al tuturor elementelor, caz mai rar în poezia lumii. Faptul că figurau și acolo teme inexistente la autorul francez (domul montan, marin, acvatic și uranic, aurul, argintul, arama, „hala", „spelunca", sîngele ca foc organic, ochii de foc ș.a.m.d. —, deși notificate în carte), n-a fost observat din cauza, evidentă dealtfel, a nefrecventării lui Bachelard în original. Au început să apară în schimb mici eseuri de publicistică literară despre motivul lui Bachelard (!) „sîngele, foc organic la Goga" sau cărți întregi aplicînd studiul elementelor la textele lui Botta, să zicem, poet mai puțin abordabil în acest sens *ca finalitate estetică* (s.ns.), dovadă, lipsa oricărei noi viziuni sintetizatoare, care să decurgă din monografia cvadripartită. (Evident, nici un cuvînt al autorului despre extrem de vizibilele urme ale lecturii din eseul Elenei Tacciu despre Eminescu sau măcar despre *metoda* aplicată pentru prima oară asupra altui poet român, cum ar fi fost firesc). Și mai regretabilă rămîne curioasa condescendență a unor critici foarte tineri în fața lui Bachelard, bătut pe umăr tocmai de R. C.

Scanned with OKEN Scanner

Cristea autor al monografiei *bachelardiene* mai sus amintită despre Emil Botta, pentru, pe de o parte supralicitarea „imaginii", iar pe de alta, pentru „cartezianismul" de fond, contradicție flagrantă apriorică (Radu Călin Cristea, *Emil Botta,* Ed. „Albatros", 1984, pp. 56, 64—65). Nu mai menționăm rezistența permanentă a lui Șerban Cioculescu în fața „noilor metode" (împlinind, iată, patru decenii), de exegeză a imaginarului (cuvînt repudiat cu violență) aplicate poetului național. Cu excepția lui Val. Panaitescu, autorul unui studiu temeinic despre Bachelard (*Direcții în critica și poetica franceză contemporană,* Univ. Al. I. Cuza, Iași, 1983), luările de poziție teoretice rămîn mai degrabă negativ-empirice, cum am și văzut, contrazicînd frecvența tematismului critic.

În ce ne privește, opțiunea pentru fenomenologia bachelardiană manifestă încă de la *Mitologie romantică* (1973) are o dublă justificare temperamental-estetică, pentru că pe de o parte, vedem esența poeziei în organicitatea imaginii-simbol, iar pe de alta în caracterul exemplar al reveriei elementelor dedusă din textele romanticilor. Nu întîmplător, credem, ilustrările filosofului francez se adresează cu preponderență lui Novalis, Blake, Tieck, Coleridge, Byron, Shelley, Hugo, Nerval, Nietzsche, Baudelaire, scriitori care îmbrățișează nu atît mimesisul imaginii, cît rememorarea / visare a elementului dizlocat dintr-un bloc spațial. Ori „revoluția lui Gaston Bachelard în critica literară" (cum scrie monograful acestuia, Vincent Therrien, în Val Panaitescu, *op. cit.*) reabilitează tocmai dialectica imaginației, piatra unghiulară a poeticii romantice. O monografie a elementelor în ciclicitatea lor proteică subiectivizate de un eu creator psihanalizabil, cu alte cuvinte transferul imaginii sensibile în formă literară se arată a intra în incidență, lucru important, cu sistemul simbolic al ideilor, despre care vorbea Schelling. Pe de altă parte, consecințele fenomenologiei imaginarului astfel investigat își arată propensiunea spre tezele esențiale ale poeticii romantice: lumea ca sistem de semne, rolul primordial al intuiției, imaginației și reveriei, rolul inconștientului în procesul creator. A spune prin urmare că Bachelard este un succesor romantic prin armătura poeticii sale nu mai apare,

Scanned with OKEN Scanner

la capătul acestor considerații, șocant. Un alt criteriu al opțiunii de principiu pentru integrarea unor teme bachelardiene este, pe lîngă poetica însăși a curentului studiat, caracterul organic al gîndirii mitice românești, generatoare de arhetipuri și, prin urmare, de forme simbolice aparținînd de cele mai dese ori spațialului. Considerăm, prin urmare, că integrarea temelor imaginarului bachelardian, departe de a ilustra o „modă" critică, este consecința unei omologii evidente între materia supusă exegezei (romantismul românesc) și încercarea de a desprinde modelul spațial al unui cosmos în baza unor texte literare exponențiale. Ori iubirea pentru anume spații, *topophilia* romanticului, alcătuiește un asemenea model panoramic al formelor simbolice prin tactica însumărilor progresive.

Evident că acest model spațial românesc presupune trimiteri spre orizontul poeticii europene, evidențiind, de cîte ori e cazul, corespondența cu modélele livrești, studiate în volumul I al *Romantismului românesc*. Pe lîngă bibliografia indicată parantetic, în spiritul și nu în litera (și pagina) ei, recunoaștem redistribuirea și folosirea propriilor monografii anterioare despre romantism, necitate spre a nu încărca paginile. Nota specifică a imaginarului romantic românesc, reprezentînd finalizarea construcției, va fi fixată într-un capitol concluziv, — *Structura imaginarului* — simetric celor două din volumul prim (*Structura eului* și *Structura receptorului*). Mai mărturisim, cu un sentiment oarecum culpabil, intenția celui de al treilea și ultim volum, care să fie dedicat Timpului istoric ideal, „Caracterelor" romantice și etapelor stilistice succesive. Întregul, sperăm, va aduce o contribuție la conturarea specificului național în epoca sa genetică.

Și ca să ne întoarcem la titlul acestui volum, *Topophilia — forme simbolice ale spațiului*, deschidem în fața cititorului însăși „cartea naturii", invitație romantică la lectura universului sensibil.

Scanned with OKEN Scanner

II. FUNCȚIA NATURII

Romantismul scoate spațiul sensibil = *natura* din regimul determinismului dominat de logica aristotelică, euclidiană și newtoniană, dar și dintr-un statut geografic-pictural. Înainte de romantici, natura putea fi receptată în armonia ei arcadiană *(locus amoenus)* și aleatorie ca prezență sau absență. Existența umană nu se implica în marele ei corp și nici nu i se subsuma ; cele două concepte rămîneau coexistente, paralele, nu și organic-complementare. Chiar în formele nou-descoperite, exotice, orientale (Volney) sau cosmogonice (Newton) se urmărește profitul învățării. Odată, însă, cu aceste amprente ale raționalismului iluminist, J.-J. Rousseau și apoi cei de la *Athenäum* redescoperă sensurile metafizice ale naturii ca anistorie (Starobinski : gradul 0 de la care pornește istoria), și de aici funcția ei simbolică, rangul de Idee. În aceste condiții reiterarea în natură echivalează pe de o parte cu regăsirea esenței umane, ca un „Nostos" utopic (Gr. Liiceanu, *Tragicul.* Univers, 1975), pe de alta, cu ipostazele organice apte să absoarbă eul romantic proteic și fluctuant. Materie și fenomen, ambele coordonate logic *(Cosmos)*, formele naturii servesc transcenderii și, invers, postulării unei lumi antropocentrice. Prin această structură genuin-dual, a fenomenului și numenului, a semnificantului și semnificatului, ele devin totodată simboluri ducînd la o revoluție nu doar ontologică, ci și la una stilistică, pentru că dincolo de calchieri mimetice,

Scanned with OKEN Scanner

invocarea naturii devine revelare. Ajungem astfel la constanta esențială a poeticii romantice (pe care o fixa René Wellek) prin funcția integratoare a naturii în fața ființei, reprezentînd o „epistemologie a totalității" (George Gusdorf, *Fondaments du savoir romantique*, Payot, Paris, 1982). Natura nu se oferă prin urmare drept *temă*, fie și majoră, romanticilor, ci un *orizont* implicat, organic al unui eu să-i zicem cosmicizat.

Facultatea unui asemenea *eu* de a adera prin *topophilie*, de a umple formele spațialității, de a fi prin definiție metamorfic și deci deschis, argumentează în același timp componenta barocă pe care noua poetică o presupune (G. Călinescu, Eugenio D'Ors), constituind un *Eon* al acesteia din urmă. Zeci de texte romantice europene postkantiene, de la Rousseau, Fichte, Schelling, Novalis pînă la Nietzsche („ambiguitatea realului"), dar și românești, mai cu seamă eminesciene, și pe care le-am antologat în *Mitologie romantică* (1973) postulează omologiile, corespondențele, afinitățile, armoniile primordiale resimțite și proclamate de eul romantic în fața lumii văzute ca natură, în devenire etern-heraclitiană. Oglindirea eului în formele materiei, cufundarea extatică în ele (acea identificare novalisiană cu stînca, un „*tu*" reiterat, alteritatea minerală a eului) creează un spațiu subiectivizat și prin urmare imaginar, în pofida cîtimii de formă fizică sensibilă drept impuls inițial. „Palpitația panteistă" a eului romantic verificată de T. Vianu printr-un text al lui Amiel (*Romantismul ca formă de spirit*, ed. cit.), rămîne totodată romantic-barocă. „Imensa varietate a lucrurilor — scrisese romanticul francez în *Jurnal intim* —, mă amețește uneori pînă la beție și pierderea conștiinței, făcîndu-mă să recunosc pe vechiul meu dușman, proteismul, înlănțuirea de către Maia bogată în imagini, forme, ființe, care dansează hora sabatului în cugetarea mea prea deschisă și prea ospitalieră. Totul mă ispitește, mă atrage, mă polarizează, mă metamorfozează și înstrăinează de personalitatea mea, care, volatilizată, expansivă și centrifugă ca eterul, tinde să mă piardă în spațiul fără margini sau dimpotrivă să se condenseze într-un punct neînsemnat al propriei sale întinderi." Texte eminesciene congenere pot complini asemenea confesiuni, fie că poetul

Scanned with OKEN Scanner

va clama în *Cezara* faptul de a fi, prin Ieronim, „plin... de gurele înmiite ale naturii", fie de a trăi organic, culcat „gol pe malurile lacului", „ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință", fie a se aneantiza în valurile mării. De aici la identificarea sadoveniană enunțată în *Anii de ucenicie* (capitolul *Ochii și urechile*) continuă, poate surprinzător la prima vedere, același fir al „idealismului magic", întrucît scriitorul român repetă (poate involuntar) corespondența novalisiană : „*eu* sînt stînca", efectul contemplării participative devenită reverie a voinței telurice.

Această subiectivizare, „umplere" a formelor naturii prin transferul și absorbția ființei, complinită astfel în *Monada, Unu*, capătă consecințe psihologic-stilistice profunde. Întrucît ontologia romantică (Schelling) interpretează natura ca întruchipare a spiritului (pe lîngă individ, specie, istorie), iar Schopenhauer, ca pe un accident al substanței umane, se impune întîi de toate funcția ei omologic-simbolică de transcendere spre absolut sau divin. Asemenea procese și deveniri, joc al esențelor și aparențelor pe fundalul antinomiilor reconciliate și apoi polarizate (semne și ele ale viziunii baroce), implică în plan paralel geneza esteticului, a poeziei, întrucît *cunoașterea deterministă* s-a înlocuit în romantism prin *intuiție*. Rezultanta, certitudinea *unității* ființei și a naturii străbate frecvent textele eminesciene din *Fragmentarium* (Edit. Științifică, 1981), precum : „Antiteza dintre om și natură a decis. Și noi sîntem natură. Să restabilim unitatea. În simțirea nemijlocită zace deja unitatea" (*ed. cit.*, p. 90). Libertatea naturii (*eon* romantic) are analogii creatoare, estetice, afirmă tot Eminescu : „Activitatea artistică, scria poetul, este o bucată de natură sublimată — se-nnobilează. Natura produce prin mai multă libertate chipuri mai frumoase. Noi sîntem din firea ei și ea este din firea noastră" (*ed. cit.*, p. 91). O asemenea „monadologie în sînul totului antropocosmic" (George Gusdorf, *op. cit.*) afirmată de *Naturphilosophie* presupune năzuința spre *Opera totală*, deschisă ca o Carte a Naturii (simbol romantic frecvent) visată de Novalis și ipostațată în Poezie. De aici ajungem la organicism romantic ce operează reducția esențelor la viziunea organismu-

H 78.151

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

lui cu intercondiționările sale, „concept major al gîndirii romantice", „animism cosmobiologic" (G. Gusdorf). Platon, Plotin, Leibniz și doctrinele esoterice (vezi vol. I al studiului nostru) duc la metafore care exaltă *Natura naturans*, acel „sabat sacru" stihial (Schelling), relevîndu-se inițiatului, cu alte cuvinte filosofului-poet. Lanțul genezelor șterge falia dintre obiect și subiect, dintre organic și anorganic, dintre știință și magie, dintre realitate și suprarealitate. În aceste condiții cunoașterea, de fapt *gnoseologia intuitivă* a romanticului, „palpitația panteistă" a acestuia nu poate fi decît proteică, iar natura descifrată la rîndu-i ca operă deschisă a Logosului, — Cosmos interferat cu activitatea spiritului, creator prin Logos.

În cadrul polarizărilor gîndirii romantice, elemente ale sintezei (G. Picon, *Le romantisme...* ed. cit.), se impune aceea dintre natură, ipostazare a libertății, și civilizație, de sorginte, rousseauistă și pe care o putem urmări conceptual în forme literare românești de la cei dintîi romantici pînă la secolul XX cu teoretizări ca sămănătorismul și autori ca Goga și Sadoveanu. Hasdeu în *Ursita*, de pildă, o reluase mai mult decît limpede : pe cînd „latitudinea poetică a vieții de codru" între „uriașii naturii" determină, prin contemplare, „momente de expansiune" ale eului stăpînit de „forță, libertate și orgoliu", — „îngusta proză a orașelor" „șubredele sale edificiuri în formă de morminte, (...) morbidele sale lupte, alianțe și intrige" aduc „disprețul superiorității" în „zîmbetul" eroului romantic. Cu diferența de a fi invocat tîrgurile moldovene, Sadoveanu, într-un registru stilistic superior, va disjunge aceleași realități — cei ce „trăiesc în tîrgurile lor și se socotesc mulți și puternici", iar pe de altă parte „marile singurătăți albastre" străbătute de „paserile necunoscute și fără număr, stăpînitoare a tuturor elementelor" care întruchipează „o viață aparte, tainică și formidabilă." *(Țara de dincolo de negură)*.

Contemplarea, reveria în sînul naturii ca spațiu al melancoliei, (pentru a viza și psihismul romantic paralel cu reflexivitatea acestuia) dovedesc efectul aceleiași reintegrări în marele tot printr-o anume *stare* a eului celui mai adînc. De la Napoleon („Nimeni nu poate rezista melancoliei instaurată în natură"), Lamartine și poeții ro-

Scanned with OKEN Scanner

mâni preeminescieni (Grigore Alexandrescu, Vasile Cîrlova, Cezar Bolliac, Al. Sihleanu), pînă la palinodia recesiunii eminesciene și sadoveniene, chiar blagiene, entitățile peisajului contemplat și ale sentimentului melancolic se potențează, intrînd în sfera argumentației lui Andrei Pleșu (*Pitoresc și melancolie*, Univers, 1980). Finalmente, opțiunea romanticului pentru anume reliefuri fizice, „cosmicizarea", colosalul, nocturnul, pitorescul, exoticul, violența stihiilor, metamorfoza onirică a elementelor favorizează emblematizarea, simbolizarea cîtorva repere geografice anexate de eul romantic, parte a spiritului universal. Reacția sa dialectică rămîne însă acea repliere asupra eului prin topophilie.

Cîteva exemple de retorică antropocosmică sînt de aflat nu numai în meditațiile lui Novalis, dar și în lirismul curent romantic al secolului. Unul din predecesorii noii poetici, Chateaubriand, deplînge sărăcia alegoriei clasice care reduce oceanul la „palatul lui Neptun" în locul infinitului marin pe măsura „măreției sufletului nostru" chemat spre „dincolo" într-o „beție spiritualistă" (*Geniul creștinismului* — trad. ns.) Alt poet al realului precum Byron devine și el panteist în *Childe-Harold* (Cîntul III), unde cîntă (sub influența lui Schelley) dilatarea eului ce „înghite" elementele : / „Nu mai trăiesc în mine, în prezent, / Ci, parte-a celor ce mă înconjoară, / — Percep înalții munți ca sentiment / Iar glodul așezării omenești, — povară." (Trad. ns.).

Clamările hugoliene exprimă aceleași corespondențe cu natura colosală în care poetului îi revine harul exprezisiei : „Spre cer îmi urcă vocea, cu glasu-ți, adîncime ! / Visez cu tine, mare ! munți, rugi cu voi eu cînt ! / Natura e tămîia cu veșnicii sublime ; / Iar blînda și-nțeleapta cădelniță eu sînt." (traducere de Ionel Marinescu).

Într-un cuvînt, reprezentarea naturii romantice în continuă devenire și schimbare corespondentă cu trăirea ființei este, cauzalitatea aspirațiilor sale transcendente și materie a Logosului, a Poeziei. Ea conține, exprimîndu-le, toate constantele romantismului fixate de Lucian Blaga în vol. *Fețele unui veac* din 1928 : „patosul mișcării", „pasiunea creatoare", „elementarul", „anecdota cosmică", dar și polaritatea contrariilor reconciliată în sînul eternu-

Scanned with OKEN Scanner

lui Unu. Din aceste motive romantismul respinge *Mimesisul*, care a părut atît de firesc (în cazul naturii) epocilor estetice precedente, afirmînd, dimpotrivă, un *Bildungskraft*, o re-creere în eterna interferare a formelor spațiale. Interferările implicite se subiectivizează și, cum scrie Tzvetan Todorov, „în estetica romantică accentul nu va mai cădea pe raportul de reprezentare (între operă și lume), ci pe raportul de expresie ; cel care leagă opera de artist" (*Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, 1983). Toate aceste virtuți, transcenderea lumii dar și materializarea ei, poesisul și poiesisul, particularul și generalul, unitatea și contrariile subterane, existența obiectivă și subiectivizarea se rezolvă în funcția simbolică a naturii primordiale sau artizanale văzută de romantici.

*

Materia literaturii române moderne cufundă natura în același circuit ideologico-estetic, așa cum am căutat să demonstrăm în vol. I al studiului (Cartea a doua : *Poetica*). Spre deosebire însă de lirica germană de pildă, care respinge spațiul terestru prin psihism ascensional sau visare subterană, aceea română îl supune „organicizării descendente, fie (preponderent) telurică, fie acvatică. Zborul cosmic, verticalitatea devin nu numai complementare materiei, ci par a se realiza într-un spațiu terestru paralel fluent datorită unui filtru al reveriei onirice. „Civilizația pastorală" (G. Călinescu în *Specificul național* din *Istoria...*), „plaiul, spațiul ritmic alcătuit din podiș înalt și vale" (L. Blaga — *Orizont și stil*) —, „spațiul mioritic", se supun într-adevăr unei imaginații materiale „asimilate în rang cu transcendentul" dar operînd cu „viața, pămîntul, firea" (L. Blaga), cu un fenomenal palpitînd de sevele organicului. Cîteva piese folclorice, tipare / arhetip ale spiritualității românești, constituie proba acestui specific pe care romantismul românesc îl aduce simbolizării generice. Iată cum suferința eului liric alterează armonia cosmică într-o frumoasă doină : „Foaie verde lemn uscat, / De oftat ce-am tot oftat / Soarele s-a-ntunecat, / Luna n-a mai luminat. / De oftat ce-am oftat tare, / Nici soarele nu răsare, / Nici luna lumină n-are, / Nici pe cîmp nu crește-o floare. " Cores-

Scanned with OKEN Scanner

pondența dintre ființă și macrocosm, premisă a gîndirii mitice (și în egală măsură romantice) se relevă prin sentimentul dorului, cel ce decriptează misterul lumilor. „Cine n-are dor pe luncă / Nu știi luna cînd se culcă, / Nici noaptea cît îi de lungă ; / Cine n-are dor pă vale / Nu știi luna cînd răsare, / Nici noaptea cît îi de mare.“ Animismul poeticii anonime stabilește apoi omologii dintre germinația erosului și aceea vegetală, făcînd dintr-o *stare* a sufletului un copac miraculos : „Bade, de dragostea noastră / A crescut un pom pe coastă. / Pomu-i mare, frunza rară, / Paserile prin ea zboară, / Și zboară din pom în pom, / Ca dorul din om în om.“

În cadrul acestei poetici animiste, mîndra poate fi asemeni lunii, simbol al sublimului în poetica populară dar și romantică : „Nu știu, luna-i luminoasă, / Ori e puica mea frumoasă“ ; destinul ostil cuplului are forța furtunii : „Un vînt mare s-a pornit / Și pe noi ne-o dezvelit, / Și pe noi ne-o despărțit.“ Ipostazarea dorului, nu întîmplător relevată de Blaga, ocupă într-adevăr un loc preponderent în doine, față de alte figuri ale organicului. Acest vid dureros al sufletului ulcerat de absență, proteic și vizionar, are harul înaripării („Dorul meu pe unde pleacă / Nu-i pasăre să-l întreacă“) și atribute ale regalității. În antologia *Flori alese din poezia populară*, 2 vol., (Ed. Ioan Șerb, pref. Mihai Pop, EPL, 1967 din care am selectat textele), figurează o doină, unde după portretul iubitului absent urmează sugerarea unei împărății silvane stăpînite de inefabilul *dor*. „L-am căutat și l-am aflat / În mijlocul codrului, / La curțile dorului. / Dede doru-a mă-ntreba / De doresc pe cineva ? /“ Iubitul dispărut și-a găsit prin urmare adăpost în spațiul magic al codrului, *topos* folcloric românesc, — împărăție a durerii din iubire neîmplinită. Metafora sintagmatică „la curțile dorului“ (dealtfel cunoscut titlu de volum blagian), fixează spațiul regalității dorului care pune întrebări ca un mag și are harul de a împlini iubirile. „Obiectivare ipostatică a stării“ corespunde cu „stilul naivității noastre populare“ ferind asemenea texte de sentimentalism, dar și de ariditatea alegoriei. Aceste observații ale lui Blaga din volumul *Spațiul mioritic*, ca și exemplele sale probante (altele decît acele de mai sus), alături de

Scanned with OKEN Scanner

cunoscute materializări folclorice din balada *Miorița* presupun forța de a transfera concepte, senzații, sentimente în prezențe obsedant de concrete. Creativitatea care prezidează asemenea referințe este prin definiție omologică, iar corespondențele, departe de a se consuma în identități liniar-mecanice, *punctează* doar traseele imaginarului care se deschid totdeauna spre viziuni adînc-organice ale naturii ca unitate perenă. Din asemenea structuri literare (revelate prin călătoriile mai ales montane ale primilor noștri poeți moderni) și conținute în corpusul folcloric național, literatura românească a absorbit semnul ei distinctiv, preponderența organic-senzorială a imaginarului, impunînd formelor simbolice ale spațiului romantic...

Scanned with OKEN Scanner

A. COSMOLOGIA

I. DRAMA DEVENIRII : GENEZĂ ȘI STINGERE

Expansiunea eului romantic, altă consecință a proteismului său, și sentimentul titanian implicit solicită o *cosmicizare* a imaginarului, o „descatenare" (termen macedonskian). Opțiunea pentru ceea ce Lucian Blaga numește „anecdota cosmică" implicînd „elementarul romantic" *(art. cit.)* caracterizează nu doar o tipologie a imaginației și a psihismului, ci și sistemul metafizic respectiv. Dacă pe lîngă colosal, infinit, sacru și inabordabil, cerul devine manifestare directă a transcendenței, „hierofanie inepuizabilă" (M. Eliade, *Tratatul...*), cu atît mai mult cosmosul oferă o ipostazare ideală, „subiectului absolut" (Fichte), „faptului de a fi al eului" (Schelling), devenind esență simbolică a acestuia (Novalis), „substrat universal" (Schopenhauer). Astfel, cosmogoniile devin succedanee ale Spiritului universal, după cum senzorialul, o copie a Ideii. În egală măsură reprezentativ, spiritualismul eminescian derivă „natura din legile" stăpînite de „capul nostru" *(Arhaeus)*.

Dar a fi absorbit în reverie de forțele uraniene înseamnă totodată dematerializare, intrare în tărîmul esențelor. Psihismul ascensional cum îl denumește Bachelard, cathartic totdeauna (G. Durand) îl smulge pe romantic din cîmpul gravitației terestre, din materia care totuși l-a zămislit. (Această dualitate proiectată în simbolismul divergent al telluricului / celestului va nutri dealtfel poetica romantismului pînă la sațiu). Cosmosul însuși se va

Scanned with OKEN Scanner

supune pe de altă parte viziunii heraclitiene de implicație barocă, pentru că romanticul este într-adevăr ființa care are „o adîncă și variată experiență a Timpului“ și o permanentă „reprezentare a lumii ca devenire“ (T. Vianu, *art. cit.*). Aici, în momentele nodale ale vieții galactice, romanticul va descoperi atît anistoria originarului (elementar), cît și aceea a aneantizării prin catastrofă ; cu alte cuvinte va contempla pe rînd epopeea sublimă a spiritului creator, dar și forțele sale distrugătoare de sine. (De aceea marii rebeli romantici, Lucifer la Hugo și Lermontov, Cain la Byron, Hyperionul eminescian vor depăși condiția comună prin zbor cosmic, asistînd într-o clipă la geneza și stingerea lumilor, ei fiind ipostazări ale Spiritului absolut în întruchipări titaniene.) Sentimentul sacrului va potența viziunea macrocosmosului drept revelare a divinului cu diegeza sa consemnată de *Biblie* și de epopeea miltoniană, modele ale romantismului nostru pe care le-am punctat într-un capitol anume al volumului I. Folclorul românesc, evocator al eposului cosmogonic se înscrie și el în viziunile romanticilor noștri. Într-o orație de nuntă *Facerea,* ca miracol universal, aduce fiorul panteist al naturii primordiale, cosmică și terestră, guvernate de Logos : („Cuvîntul“, „zisa“) : „C-așa și dumnezeu / l-a făcut cerul și pămîntul / numai cu cuvîntul, / marea și toate dintr-însa, / numai cu zisa, / împodobind cerul cu soarele / cu stelele și luna / pe care le vedem totdeauna, / dar pămîntul l-a împodobit dumnezeu / cu munții și măgurile, / împreună cu văile / întru care să trăiască fiarele, / și tot felul de copaci / care-și după *roada* sa.“ În altă orație Creatorul „a-mpodobit cerul cu mulți luminatori, / iar pămîntul l-a împodobit cu flori.“ Reducînd dimensiunea divinității la registrul dialogului familiar (abordare ulterior arghezian, deci specifică), un *Colind de văduvă* abordează astfel viziunea stingerii : „Stătui, Doamne, să te-ntreb :/ despre capul veacului, / sfîrșitul pămîntului.“ Drept răspuns, „grăi bunul dumnezeu : / o (cutare), văduvito, cutezași / de mă-ntrebași, / și eu bine spune-ți-aș / c-o fi capul veacului, / sfîrșitul pămîntului“ după abaterile etice prezise, acel „sfîrșit al pămîntului, / ars în para focului / și-n vîltoarea iadului“. (G. Dem. Teo-

Scanned with OKEN Scanner

dorescu, *Poesii populare române*, Socec, 1885). Asemenea interferări de motivații, accente și viziuni intră în articulațiile perspectivei cosmice, accentuat-organică în cazul romantismului nostru, marcat de vocația genezei și stingerii.

Heliade, între poeții preeminescieni, are o imaginație spațială accentuat-ascensională și o voință a transcenderii, încît versul său „Cerul e al meu templu și singura-nchinare" *(Destăinuirea)* poate fi considerat emblematic. Această expansiune vizionară a spațiului corespunde dealtfel cu năzuința (estetică) spre Opera sa totală, *Biblicele*, care să cuprindă mitografie, „mythistorie", antropologie, poetică și, drept ilustrări, epopei originale cosmogonice și sociogonice de tip dantesc-miltonian dar și altele, de inspirație națională, (folclorice, istorice). Poetul și pașoptistul român se consideră dealtfel un Vates făcîndu-și un mit personal din Moise, deținînd așadar forțele cosmogonice ale Logosului. Aceste ipostazări ale unui psihism indubitabil romantic se concretizează și în apetitul heliadesc pentru ascensional, colosal (Eugen Simion, *Dimineața poeților*, Ed. „Cartea românească", 1980) în care se vor înscrie imaginile genezei și ale stingerii. Dacă însă modalitățile imnice ale *Anatolidei* ne trimit la o retorică de tip clasic, cu tropi ornant-abstracți, dacă argumentația etică mobilizează și finalizează în permanență condeiul poetului, desfășurarea cosmică a epopeii, vibrația extatică în fața *originilor* sînt elemente evident romantice. Antiteza centrală polarizează atît imaginarul grandios, cît și reprezentările morale : psihismul ascensional, viziunea Facerii vor corespunde divinului, edenului, și deci binelui, consfințit teologal, pe cînd, dimpotrivă, coșmarul căderii, apocastaza va viza corupția, infernalul, și prin urmare răul. (Cu soluțiile utopice, saint-simoniene intrăm în ideologia epocii de care ne-am ocupat în volumul I). Aceeași antinomie funciară va guverna ființa poetului însuși, scindat nu întîmplător între simboluri uraniene : „al meu blînd și dulce, frumos serafim", principiu al echilibrului, și heruvimul, duh al catastrofei abisale, trimis „cînd cerul se mînie".

Scanned with OKEN Scanner

Lumile lui Heliade din *Anatolide* se supun unor „legi eterne", „coprinse-n marea carte / Ce s-a numit natură, ș-a căror existență / Și-ntreagă împlinire fu ordinea naturei / Cînd a ieșit din haos." (IX) Facerea lumilor propriuzisă, capătă latențe estetice prin simbolul „cărții" și o cauzalitate mitică, prin hierogamie : „Eloim", „divinitatea *vera*" (adjectiv ilustrativ pentru derivarea latinizantă — adevărată) care „prin femeie prescrie rentregirea". Acest „imeneu" cosmic prezidează „al lumii plan simbolic" prin care emisferele se întregesc platonician în irizarea solară emanată de Logosul divin : „Iar spiritele-ntr-însul, prin tragerea centrală / Celebră imeneul, arzînd ca mii de sori, / Ființe mii într-una în nuntă-universală, / O flacără din flăcări, volvoare din volvori." Simbolismul focului sexualizat, multiplicat prin nupțiu cosmic anunță pe de altă parte menirea perechii primordiale, de a da viață lumii atît celeste, cît și umane. „Tot este viu în ceruri și totul e viață / Ș-o sîntă armonie ș-o unitate fac, / Un plan e tras d-atuncea, și totul ne învață / Că sufletele noastre tot astfel se înfac." Identificarea forțelor numenale, complementare, apare și mai explicită în *Mihaida*, în monologul divinității, „Alfa și Omega, principiul și finitul", care enunță a fi realizat hierogamia : „Materie și minte / Unitu-le-am prin nuntă".

Viziunile celeste de sorginte dantescă și miltoniană înregistrează vibrațiile armonic-luminoase avîndu-și centrul în „Verbul creator", „Marele Cuvînt" iar ca manifestare, acea pitagoreic — platoniciană muzică a sferelor : „Cerească armonie organe mii răsună ; / Poeții-eternității, serafi întraripați, / Sub degete d-azururi vii arpele înstrună, / Răpiți în adorare, de Domnul însuflați". Geografia uraniană edenică nu ne relevă însă harul de a plasticiza, și sediul divin, „tronul divinei provedințe" pare un ascensional „locus amoenus" vergilian dematerializat : „Înalt, mai sus de ceruri, la locul nemuririi, / În sfînta atmosferă luminei celei vii, / De unde-emană viața, și rîul fericirii / Adapă, răcorește cerești le cîmpii". Epitetul abstract devine superlativ prin valorizare etică și nu estetică („locul *nemuririi*", „*rîul fericirii*"); sistemul ri-

Scanned with OKEN Scanner

melor se arată monoton. Vibrațiile luminoase ale pietrelor prețioase propagă aceeași omnipotență a „virtuților" : „Pe muntele de aur, în stînci de diamante, / Cu pulbere de stele, verzit de imortali, / Umbrit de cedri-eterii, florat de amarante / Și unde se dezvoltă virtuțile florali". Abia cînd părăsește ardoarea imnică pe altatul divinității îndreptîndu-se spre semnificația genetică a „arhetipelor" naturii, Heliade se lasă pătruns de vibrația panteistă a aurorarului *(Imnul creațiunii)*. Atunci imaginarul, invadat de viziuni organice, va face inutile rimele epitetizate și previzibil-abstracte ale „laudei" în favoarea versului alb. Abia aici, în monologul Luminii inițiativ-genetice Heliade ni se arată a fi un mare poet al Facerii, romantic prin organicismul simbolurilor spațiale. Ne-o demonstrează și implicita renunțare la stridentele barbarisme, și întoarcerea la lexicul românesc verificat de literatura veche religioasă prin latențele sale expresive. Neologismele sînt armonioase, dovadă circulația lor actuală în acest monolog al Luminii : „Ai zis : „Fie lumină ! și iată, sînt, eterne ; / Împlut-am universul ca peplu împrejurați, / Și spiritul vieței se poartă peste ape ; / Pătrunsu-s-a abisul d-o mistică ardoare / Și l-a coprins fiori ; / Tresare și concepe. Ai haosului germini / Spre viață și spre nuntă așteaptă a ta voce. / Materia inertă și vagă și informă / Se pune în mișcare. E plin, plin este cerul / de gloria-ți eternă, și peste tot splendoarea-ți / Prin mine se revarsă suavă, lină, blîndă. / Arhangheli ai puterii ! Voi Eloimi, la faptă."

Imaginea biblică a apelor primordiale, a „abisului", expresia a in-formalului nefecundat (constituit din „Materia inertă și vagă și informă") așteptînd „fapta" Eloimilor, constituie pagina cea mai importantă de poezie românească înaintea cosmogoniilor eminesciene din *Rugăciunea unui dac, Scrisoarea I*, toate viziuni în egală măsură mitologice. Erosul universal al virtuților retoric-abstracte din primul Cînt primește aici toate atributele organicului : „abisul" acvatic / („Haosul"), element feminin, apare străbătut de „fiori", „el tresare și concepe" în vibrația „suavă, lină, blîndă" a Luminii, emanație vizuală a Eloimilor și a Logosului. Vizionarul Heliade de-

Scanned with OKEN Scanner

vine un poet al unei „anima“ cosmice într-o *Facere* realmente memorabilă. Cel mai artistic *Imn al creațiunii*, *Apele*, se prezintă ca un poem al sinesteziilor vaste. La început, adresîndu-se germenilor spiritual-masculini, „Puteri primordiale, principe, Eloimi“, apa cu valurile ei, simbol al imaculării conținînd fertilitatea femininului, se caracterizează prin versul demn de un mare poet: „Prunci-angeli ai răcoarei cu aripi diafane“. Este însuși principiul genuin și pur prin existența viului conținut, întruchipat prin pruncii serafici încă nezămisliți de stihiile matriciale („răcoarea“). Invocarea elementeului-arhetip realizează imaginea amplificării pe scara apelor: „roua“, (embrion inițiatic), „picătura“, „ploaia“, „fîntîni“, „pîraie, rîuri“ ce umplu „văi ș-abisuri“ vor forma „mări“, „oceane“ spre a participa la o horă cosmică în jurul acelei „Mater Terră sacră“, împodobită cu străluciri minerale magice: „a munților coroană, / Plini d-aur, de rubine, smaralde, iacinte, / Safire, adamante, de-ntregile-ți tezauri“ și arome emanate de „fructiferii arbori“. După ce poetul a invocat scara apelor fecundate, de la „rouă“ la „de oceane catenă prelungită“, urmează concertul acestora. Fiecare din ipostazele enumerate ale apei ce crește, emite sunete la început diafane spre a deveni furtunoase, pe măsura desferecării stihialului. Versul alb al strofei conține o savantă gradație substantivală, mai subtilă decît alta verbală (posibilă), urcînd nuanțele sonore spre apoteoză: „S-aude-al picărurei încîntătorul *timbru* / Ca-adamantine coarde de vînt înfiorate; / Fîntîne, sorginți vergini, uniți *susurul* vostru / Cu-a rîului *murmură*, cu *uietul* cascadei, / Cu spumegosul *gemet* fugoaselor torente / Cu gravul *flisv* al mării ș-al valurilor muget, / Pangosmic-armonie!“ (s.ns.).

„Coardele“ de diamant indică transparența sonoră a picăturei („încîntătorul *timbru*“), urmează „*susurul*“ fîntînilor, „*murmura*“ rîului (femininul cunoscut dintr-un alt vers heliadesc, „de tauri grea *murmură*“), „*uietul* cascadei“, spumegosul „*gemet*“ „al torentelor“, „gravul *flisv* al mării“ (de la lat. „flictus“ — ciocnire, izbire) și, finalmente, „al valurilor *muget*“. Sonoritatea substantivelor, depășind sugestia onomatopeică, exprimă ea însăși conți-

Scanned with OKEN Scanner

nutul organic al materiei vibrant acvatice, pornind de la latențele expresive ale limbii române descoperite în momente de inspirație. Sinestezia pietrei prețioase limpidă ca o apă cristalină (diamantul) se îmbină cu „scara sonoră" spre a culmina exclamativ cu „Pangosmic-armonie !", neologism el însuși armonios. Urmează cea de a treia sferă sinestezică părînd a ne pune sub ochi versul unui simbolist înarmat cu *Manifestul* lui Moréas. E vorba de „mirosul", sau „profumul" emanat de „orice plantă", de „pomii", „iarba", urcînd „spre ceruri ca tămîie". Apele, întrucît acestea sînt „vocile" erosului cosmic, cîntecul său biruitor, se adresează vegetației exultante, aurorală și ea, cu îndemnul „Formați sublime-acorduri, / Armonie d-arome". „Acorduri", „armonie d-arome" nu sugerează corespondențele baudelairene la care „parfum, culoare, sunet se-ngînă și-și răspund. Mai departe ideea Imnului-Logos transformat în „arome", prefigurare a „fructului" izvorît din efortul Facerii („sacrificiu") va încheia epopeea vieții născute în spasmul de voluptate sinestezică și premonitorie suferință.

Finalul *Apelor* fixează la fel de inspirat ideea devenirii niciodată încheiată, deși ancorată în Sacrul timpului mitic al Facerii („deltele eterne", heliadești, nucleul filosofiei sale trinitare, în care prin unirea Spiritului cu Materia se naște Universul) : „Și iar se face seară, și iarăși dimineață, / În deltele eterne se-nscrie ziua-a treia".

Polul advers al jubilației imnice în fața Genezei, artistică prin viziunea nunții, esențial-organică, proprie cosmicizării romantice, se află în groaza și angoasa căderii infernale din *Empireul și Tohu-Bohu* (al doilea cuvînt al titlului înseamnă, colcăitorul haos infernal sancționînd „trufia" blasfematorie). Condamnarea demonilor, discursivă și neartistică, apare în partea a doua a Cîntului. Numai rimele și sînt suficiente pentru a descoperi intenția moralizatoare : „urgie-calomnie" sau „sacrilege-lege". Înainte însă, după reacția umorală a marelui rebel în fața Logosului divin, Heliade intră în teritoriul său privilegiat, al prăbușirii organic-materiale, spre a o prefigura pe cealaltă — „căderea spirituală". El se crede obligat să-și explice prozaic intenția : „Cu mult este mai mare căderea spirituală, / Și nu pot fi cuvinte a se

Scanned with OKEN Scanner

asemăna / Cu oricare cădere ce e materială, / E mică-asemănare concret a se-arăta." În fața acestei strofe, cu atît mai reliefată apare viziunea însăși, în stil arhaizant, în vers alb atît de propice dezlănțuirilor spațiului cosmic la Heliade. Motivația biblică justițiară, a prăbușirii lumilor incendiate de focul devastator („Focul se-ntinde, curăță păcatul") nu anulează originalitatea iarăși organică a viziunilor descendente. Forțele gravitaționale în prăbușire se sugerează prin violența sonurilor verbale ale catastrofei („bubuie", „duduie", „vîjîie"); dar și explicit, prin coagularea, mineralizarea aerului devenit metal greu, simbolic bacovian: „Plumb e ușurința și cerul se desface." Lumina ca succedaneu vizualizat, eteric, al Logosului divin se maculează, carbonizată: „Foc negru și roșu lumina se preface". „Haos, abis mare" (altădată, în secvența *Facerii*, genune acvatică, matricială, fertilă), devine în apocastaza heliadescă receptacol monstruos al „rebelilor demoni", întrucît el „așteaptă căscînd" spre a-i înghiți pentru vecie. Căderea demonilor surprinsă cu lentoare urmărește metamorfoza malefică a foștilor îngeri, repeziți spre haosul infernal cu capul înainte; în faza biologie-intermediară ei mai păstrează strălucirea serafilor înaripați de odinioară. Depărtarea de celest înseamnă totodată degradare și transformarea luminii în beznă telurică: „Pică, și se schimbă pe cît ies din cer, / Capete de înger, de demon picioare, / Aripă cerească una se mai vede, / Alta, infernală, la vale-/nnegrește, / Monstru la alți capul în abis precede / Talpele, lumină în cer mai lucește, / Neagră, fumegîndă acum sînt volvoare, / Nume, suvenire din ceruri le pier."

Lexicul biblic și topica apropiate de Coresi, Varlaam, Dosoftei, transformă această „cădere" într-o stampă cu culorile șterse de vechime. Heliade, iubitorul de neologisme și uneori stridente și inutile preluări adjectivale romanice, schimbă aici registrul lexical, ancorînd în sec. XVI—XVIII românesc. Subordonata temporală introdusă de locuțiunea conjuncțională „pe cît", inversiunile atributive („de demon picioare"), acordul parțial („Talpele, lumină în cer mai lucește"), adjectivul gerunzial inversat alături de arhaicul „volvoare", cu sensul de „foc mare" („fumegîndă acum sînt volvoare") fixează un timp mitic,

Scanned with OKEN Scanner

românesc în substanță. Viziunea, nu mai puțin expresivă decît aceea hugoliană *(La Fin de Satan),* a prăbușirii demoniace nu mai determină „nunta" „arhetipelor" și „pangosmic-armonie", ci dimpotrivă, *discordia,* prăbușirea, vacarmul de „vrăjbite elemente", „cutremur în tărie". Materia uranică suferă iarăși organic, ca o pînză groasă sfîșiată deasupra iadului căscat și incandescent : „Plesnește universul și bezna se despică ; / Tartarul se deschide ; de foc un ocean / Se-ntinde fără margini". Vizual, prin degradarea și mineralizarea rebelilor, pînza lui Pieter Breughel *(Prăbușirea îngerilor răzvrătiți)* cu cele două tărîmuri, ale luminii și ale tenebrelor, constituie o corespondență posibilă. Sancționat aprioric de poet, infernul lui Heliade rămîne artistic în strofele colcăitoare de viața materiei și a cosmosului ulcerat de flăcări, „volvoare". În altă ordine de idei, sintagme „de foc un ocean", (neîndoielnic preeminesciană), lexicul, dar și viziunile nu pot să nu intereseze ca prefigurări în diacronia poeticii naționale. Amploarea frescelor, contrastul violent de relief fizic și moral al sferelor, simbolismul lor mitic, fiorul panteist, erosul cosmic, oribilul infernal marchează în mod romantic viziunile cosmografiei heliadești. El rămîne, prin urmare, nu numai regizorul dintîi al dramelor cosmogonice, pentru care poezia română și nu doar cea romantică are vocație, ci și poetul care conjugă în permanență teluricul cu transcendența. Vocația sa ascensională conferă motivelor și modelelor consacrate de romantismul pașoptist (istoria națională, mitul folcloric) acea „privire în sus", acea absorbție uraniană cînd „seara, pînditoare subt fiecare stîncă, / Cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare-n sus" și, deloc întîmplător „Ca uriaș la spate-mi turnul se-nalță-n sus". *(O noapte pe ruinele Tîrgoviștii).*

Între eul vizionar al poetului ca receptacol încastrat totuși în teluric și „carul cel aburos" al nopții luminate de „mii de lumini" se petrec interferări sinonime cu relevări ale esenței. Atunci astrele devin (ca în doctrinele esoterice) litere ale alfabetului magic accesibil inițiatului, Poeta Vates. „Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie, / Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc ; / Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie, / Se scaldă în lu-

Scanned with OKEN Scanner

mina eterului ceresc. / D-acolo se întoarce și-n sînu-mi se așază / Tăcere, întunerec în preajma mea domnesc ! / Natura toată doarme, ființa-mi privegheză / Deasupra pe ruine mormîntul strămoșesc."

Sentimentul transcenderii, „hrăpirea" despre care glosează Eugen Simion, are aici sinonimul de „mărmurire", cu același sens al șocului afectiv și intelectual. După decriptarea alfabetului celest și după „ariparea" sufletului devenit pasăre liberă în intermundii (figura preferată în egală măsură a atît de heliadescului Macedonski), se petrece împămîntenirea jumătății scindate prin zbor, înapoi, în „sînul" poetului. Atunci, în somnul naturii care permite numai astfel marile relevări, Heliade capătă harul de a convoca „umbrele" glorioșilor voievozi români. Defilarea lor, mult mai retorică și mai puțin esențializată poetic va înceta, previzibil, în lumina solară, întrucît „deschis e ochiul zilei acum pe orizon". Fără acest preambul ascensional, poezia lui Heliade s-ar fi coborît la nivelul sutelor de coloane versificate de minori, ca Petru Grădișteanu, în cinstea ruinelor Tîrgoviște ; în paranteză fie spus, pînă și poezii heliadești ocazionale, fără cetățenie estetică *(Cutremurul, Odă asupra aniversării de 2 sept. 1829)* nu pot debuta fără invocări uraniene, pentru că „Poetul aci este strein și călător", iar patria sa, ca a „vulturului mîndru" în „marele său zbor" rămîne „eterul" ceresc. *(La moartea lui Cârlova)*. Un vers din acest din urmă poem fixează încă o dată dihotomia centrală dintre teluricul organic, genetic, și spațiul ascensional : „Pămîntu-mi este leagăn, dar lăcuiesc în cer". Pămîntul capătă și aici sinonimii ale materiilor dense, precum „*lutoasa* mea ființă", „*plumbul* datoriei" care „mă trage iară *jos*" sau „stejarul *adînc rădăcinat*", subliniind scindarea fertilă a eului, premisă a cosmicizării romantice.

Pînă și un mit atît de organic, mai mult, unul al libidoului transfigurat și obiectivat fantastic prin figura Zburătorului, unul din duhurile „de tip animist" al mitologiei române, (V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Albatros, 1983) nu se poate dispensa la Heliade de „anecdota cosmică". Confesiunea dezechilibrului visceral al fetei, cireada „ce *greu*, mereu sosise" încît „Vibra al serei aer de tauri *grea* murmură" (adverbul și adjectivul

Scanned with OKEN Scanner

greu țintesc însăși esența, miezul imaginației telurice), subliniază antinomic privirea poetului spre „vecie", pătrunderea în infinitul temporal și spațial, condiționată de același somn al naturii. Mult comentatul „pastel al înserării" căruia i se găsesc de obicei virtuți pictural-descriptive trebuie însă privit ca o corespondență uraniană a sacrului mitopeic, timp (nocturn) și spațiu (cosmic) ce emană eroi mitici, făcîndu-i organici (telurici), permițînd un alt nupțiu al zămislirii lor. (Cu alte cuvinte, o geneză paralelă aceleia eminescian-hyperionice). În acest sens, lumina astrală extinsă treptat, la care se adaugă luna „tîrzie astă-seară", „tăcere pretutindeni", „vesmîntul" nopții, preced transfigurarea *lumii* „ce-n brațele somniei / Visează cîte-aievea deșteptă n-a visat". Această metamorfoză a teluricului sub acțiunea cosmosului lunar, o hierogamie folclorică impunînd participarea magicului (deoarece „Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat"), explică geneza Zburătorului însuși, izomorfie a focului inițiatic, „Balaur de lumină cu coadă-nflăcărată" și „lumină iute ca fulger trecătoare". Dar întruchiparea sa are nevoie de ritualul nocturn al „tăcerii", al stazei onirice în care intră materia, cînd „Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină, / Și apele dorm duse, și morile au stat." Somnul apelor, elemente germinative (și atît de eminesciene), ale organicului, precede transformarea pămîntului în receptacol al miracolului cosmic.

Se poate spune în încheiere, că în pofida insulelor retorico-explicative și a discursului moralizator pe teme curent-romantice, Heliade a inaugurat în poezia românească atît viziunile cosmogonice, cît și psihismul ascensional care conferă teluricului virtualități ale transcenderii. Poate că armonia cosmosului lamartinian, poet din care Heliade tradusese îmbelșugat *(Rugăciunea de seară, Imn nopții)* să-i fi stimulat muza „descatenării" materiei sub influxul astral. Ambele registre intră însă în sfera estetică numai în prezența reveriilor organice ale spațiului, faste pentru imaginarul heliadesc.

Cezar Bolliac, Ioan Catina și *Radu Ionescu,* subsumabili aceluiași registru stilistic unitar, monologat, retoric-hohotitor, și aceleiași clamări (byroniene) a damnării, su-

Scanned with OKEN Scanner

biectivizează drama cosmologică. Mult mai romantici decît Heliade, cel ce invoca, obiectivizînd biblic grandoarea Facerii și catastrofa bubuitoare a prăbușirii, ei îmbrățișează, în virtutea proteismului funciar al eului bîntuit de neliniști și premoniții sumbre („groaze“ la Catina), mai ales omologia simbolică a apocastazei. Cosmosul nu mai este la cei trei poeți frenetici (cel de al doilea mai tînăr, ftizic, și emul al primului) spectacol cathartic sau infernal ,animat de Logosul divinității și al „arhetipelor“, ci spațiul unor corespondențe evident asumate. Legile eterne divine de care vorbise Heliade, glorificînd „al lumii plan simbolic“, newtonian, sînt supuse îndoielii. Se afirmă, dimpotrivă, iraționalul numenal, „această limbă-arcană și prea mistică lege“ și misterul universal insondabil. Interesant că *O noapte pe stînci*, poem în egală măsură faustic și byronian (vezi „*Modélele*“ în vol. I al studiului nostru) al lui Catina din care fac parte și versurile de mai sus, conține o repudiere explicită a rigorismului cosmogoniei newtoniene în numele tainelor criptice (adj. „arcană“ provenit de la „arcanus“ [ascuns] = adj. lat.). Dihotomia cunoașterii romantice studiată de G. Gusdorf *(Op. cit)* demonstra tocmai abolirea gîndirii newtoniene pentru o „doctrină“ a semnificațiilor deschise. Dar iată strofa probantă din Catina, acest romantic minor : „Filosofia e-oarbă pe lîngă-acea doctrină / Ce Newton n-a visat-o ; — natura e divină, / Și omul nu-i găsește înaltu-i alfabet.“

(Este deschisă aici ideea relativității și a misterului care ne va conduce la „corola“ magică blagiană după ce trece prin spațiile viziunilor eminesciene.) Numai noaptea și resuscitarea iubitei moarte, vehicol al cosmogoniilor romantice (la Novalis de pildă), va propulsa intuiția primordială spre teza (sceptică) a adevărului inabordabil la Catina : „Naintea mea acuma tu-mi dezvălești magia / Și văz că-nțelepciunea e tot cît nebunia / Și cunoștințe-nalte fac drumul infinit.“ Și totuși în virtutea simbolismului antropocosmic, sentimentul romantic de expansiune a eului justifică omologia centrală, întrucît omul, deși „punct microscopic“ și „vierme tîrîtor“ (Bolliac), se descoperă titanian și cosmogonic prin spirit : „Se simte totdeodată că nu mai e nemernic, / E mare cît și lumea,

Scanned with OKEN Scanner

nu-ncape-n firmament ; / Dă mîna cu principiul al tutului puternic ; / E univers gîndirea-i ; amoru-i element."

O dimineață pe Caraiman, de Cezar Bolliac, meditație în munți (formă telurică a transcenderii pe care vom mai explora-o) concentrează ideea dilatării eului pînă la contopirea cu marele tot în virtutea unității apriorice eu/cosmos. Principiul spiritualist și erosul de aceeași natură se regăsesc enunțate în ultimul vers al strofei lui Bolliac. În ce privește modalitatea unei asemenea integrări, psihismul ascensional, ea antrenează la ambii romantici români, mai ales la Catina, viziunile polarităților organice. În poemul celui din urmă, *O noapte pe stînci,* dealtfel, gravitația telurică atrage materia densă („stejarul" care „cade-n vale", „abisuri", „o mînă de bronz"), eliberînd „mintea *realțată* / Ca șoimul într-un spațiu ca-n aer meteor", sau, și mai dematerializat, „ca raza din eter" sau „fulgerul în nor". Numenul damnării speciei îi pare poetului dens, opac : „un stîlp de ceață ce-n față i se pune". Antecesorul său, Bolliac, dezvolta și mai amplu demonia coșmarului nocturn : „Al nopții trist și searbăd, întunecos mister". Titlul englezesc, *The Spleen* (stare depresivă tipic romantică, byroniană), includea de asemenea la Bolliac cețuri ossianice infernale, „troienii grei de aburi", „gînduri" sumbre, „viperi" cu violențe de „fulger trecător" și misterioase remușcări („Mustrare e de cuget"). Anularea raționalului reclama în cele din urmă omologia „surpării" eului biologic : „În lutu-mi ce se surpă se turbură gîndirea / Și inima-mi vestește restimp înfricoșat".

Premoniția intuitivă, „vestirea" face parte din relevarea unei deveniri catastrofice, dată de sentimentul timpului, cînd eul romantic devine o clepsidră a cosmosului, cadran uriaș, acesta, în inspirata imagine a lui Bolliac : „Dar eu ca sentinelă-n perpetuă durere / Ațint, încrunt vederea pe-al timpului compas, / Ce-ncet, încet pășește și trece în tăcere / Pe smaltul fără margini, ce număr al său pas."

Firesc și simetric avertismentelor apare viziunea prăbușirii lumilor în incendiu și cutremur infernal. Eul și cosmosul, entități supuse damnării finale, se intercondiționează la Bolliac. „Simț globul că se mișcă și cerul se

Scanned with OKEN Scanner

clătește... / Torentele-i de flăcări asupră-mi vor cădea ?... / E iadul înainte, e mort orice trăiește : — / Sunt cobe eu a lumii ? sau lumea cobea mea ?“

Sfîrșitul cosmic capătă și la Catina argumente analogice, interogative întrucît „Universul nu-și are și el vîrsta / Nu e supus schimbării, nu are și el moartea / Prefaceri, transformarea ca ori care atom ?“ Fiind prin urmare organism, „n-o putrezi odată cum putrezește-un om ?“ Necrofilia romantică, voluptatea macabrului îi dictează și lui Catina invocarea catastrofei, anticipînd viziuni eminesciene : „Nu va veni oar'-ziua cînd aste mari planite, / Eșind din a lor acții și-n haos prăvălite, / Să zacă-n ruinare ca un uscat schelet ?“ Implicația organică a carcasei cosmosului calcinat mineral („uscat schelet“) intră în regimul răcirii universale cînd soarele („idolul naturii“) va fi „să-și stingă-a sa căldură“. „Legile“ cosmologiei heliadești, preursite de divinitate se concentrează la cei doi romantici români mai tineri în iminența sfîrșitului hărăzit regnurilor, „De la insectă pînă-n Principiul Creator“, veacurile devenind, printr-o frumoasă metaforă a talentatului Catina, mort la 23 de ani, „uitate în urna-eternității“. Sfîrșitul organic are motivații de aceeași natură etică pentru că „acuma a-mbătrînit pămîntul“, iar „veacu-n care sîntem e amorțit de ger !“ Frigul de astădată simbolic vizează aici degradarea civilizațiilor, întrucît ...„lumea cea modernă, pe lîngă cea antică, / Cu mult e mai schiloadă, cu mult e mai pitică.“ *(Cugetare)*

Cel mai bun poem al lui Cantina, *O noapte...*, cuprinde o viziune apocaliptică și mai amplă, vegheată de eul titanian al poetului, spirit universal, singurul supraviețuitor-martor al dezastrului. Imaginarul descinderii domină haosul elementelor pe fundalul strident al prăbușirii și al beznelor. Versuri fericit formulate, de topică inspirată alcătuiesc una din cele mai bune strofe ale poetului : „Un stîlp de ceață pare că-n față mi se pune / Se zguduie Tăria, și lun-acum apune ! / Subt pasul meu planeții în negură s-afund. / S-amestic elemente, și-un glas greu în pustie / Detună universul ca o dezarmonie / De tot ce e-n natură, de tot ce-i trăitor.“ „Dizarmonia“ ele-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor înmagazinează energia lirică a romanticului sumbru, Catina, spre deosebire de teologalul Heliade, extatic mai ales în fața „creațiunii" care întrunea vocile armonioase ale „arhetipelor" materiei în Monade ideale. Vocația catastrofei cosmice înseamnă însă și aneantizarea dorită a propriului eu, lăsînd drept urmă, pe stînci, „un sînge apostat".

Fără a avea înzestrarea lui Bolliac și Catina, *Radu Ionescu*, damnat byronian și el, scindat între chemarea spiritului și neputință, are un acut simț al eroziunii temporale. Spațializarea timpului insondabil în care cad anii și secolele indică o încercare de a materializa legile universale (*Sonet*. La anul 1853) : „Neantul se deschise și-n urna lui adîncă / Pieri și anul ăsta cum alții au pierit ! / Întinsul lanț al seculi crescu c-un inel încă / Și timpul făcu iară un pas în infinit."

În *Nocturnă* relieful cosmic apare trasat mai sigur spre a invoca aneantizarea selenară și beznele universale : „Ascunde-te, o lună, în marea de uitare, / Acolo și voi stele duceți-vă a pieri ! / Să piară-a voastre raze, o noapte de teroare / Să vie acum din haos pe ceruri a domni !" Mecanismul apocalipsei, declanșat de trăirile catastrofice ale damnatului, apar compatibile, desigur, nocturnului terifiant : „Să fie noaptea neagră ! Așa îmi place mie, / Căci noaptea și în mine etern a existat ; / Să plane noaptea asupră-mi, căci cerul cu urgie / În noaptea fioroasă pe mine m-a uitat."

Ruptura dialectică, deși omologică, între eul romantic și cosmos explică atît preferința ultimilor trei poeți români pentru viziunea apocalipsei infernale, cît și melancolia conținută în sentimentul heraclitian tragic. Registrul spațiului ascensional, reper al supra-eului obsedant, coexistă cu psihismul descendent, supus gravitației telurice, dispunînd simetric realități cosmice și organice, devenite simboluri în bună parte preeminesciene.

Eminescu, poetul, și dimensiunea cosmică a imaginației sale, au fost în genere prilej pentru istoria literară de a sublinia grandiosul viziunilor și forța metaforelor plasticizante care invocă „Nimicul" (G. Călinescu), titanismul dezlănțuit (D. Popovici), sublimul geologic (Al. Dima), sursele filosofice kantiene (E. Tudoran). Dezvoltînd

Scanned with OKEN Scanner

această temă, cu originalitate, I. Em. Petrescu fixează treptele „modelelor cosmogonice" : cel platonician, cel mecanicist-newtonian și cel descentrat, modelul eminescian fiind „kantian". În ce ne privește însă, fenomenologia formelor simbolice spațiale pe care o urmărim în prezentul studiu despre romantismul național ne solicită o argumentare succintă privitoare la relația dintre simbologia romantică și drama cosmică la Eminescu. Dincolo de superlativele adresate genialității (cu atît mai justificate după viziunile antecesorilor, abordate în prezentul capitol), avem datoria să precizăm poetica uranianului la Eminescu. Nu va fi vorba însă atît despre motivații filosofice și literare (trasate de G. Călinescu în monografia sa, cît despre cosmologia eminesciană integrată într-un *model romantic al lumii*. Aici apare decisiv caracterul antropocosmic spiritualist („Naturphilosophie" derivată din sinteza naturii cu spiritul, în care *eul* ca absolut conține percepția apriorică spațio-temporală, deși nu rațională (Kant), ci vizionar-intuitivă (Fichte, Schelling, Novalis, Schopenhauer).

Caracterizate în acest sens de G. Gusdorf *(Op. cit.)*, spațiul și timpul romantic se prezintă ca „forme de prezență ale ființei încărcate de un simbolism ontologic de înaltă tensiune". Faptul de a fi tranzient al acestora dintîi (T. Vianu, *op. cit.*), presupune un paralelism organic (opus mecanicismului celest newtonian) cu funcții teleologice. Proteismul eului impune analogic caracterul deschis, informal, policentric al naturii și al ipostazei sale supreme, Cosmosul, în continuă expansiune : „Căci dacă soarele apune, / El și răsare undeva". Între alte consecințe estetice, viziunea heraclitiană implicită face joncțiunea cosmografiei eminesciene cu antinomiile barocului (Edgar Papu, *Existența romantică*, Ed. Minerva, B.P.T., 1980). Sublimul rezultă prin urmare nu atît din *grandoare* spațială vizualizată, cît din proliferarea infinită în timp și spațiu de noi și noi cosmologii.

Antropocosmia (panteistă) și organicul heraclitian al cosmosului cu vîrstele sale se verifică prin însemnări eminesciene aparținînd în genere perioadei de tinerețe extremă. „Fără *eu* nu exită timp, nu există spațiu, nu

Scanned with OKEN Scanner

există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec, ochiul e lumina, auzul e cîntecul, *eu* e Dumnezeu" (*Fragmentarium*, ed. cit.). Un alt cunoscut fragment din *Sărmanul Dionis* afirmă primatul eului : „Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sînt legile ciudate, cărora natura trebuie să li se supuie. Aici-i timpul cu regulele lui matematice, aicia spațiul cu regulele, legile geometrice..." Tranziența organicului este ideea altei însemnări : „Schema cursului naturii este un cerc de forme prin care materia trece ca prin puncte de transițiune. (...) esența vieții, trecerea, mișcarea materiei prin ele" (Ms. 2287). Ca zenit al transcendenței (relativă și ea), viața cosmică motivează psihismul ascensional eminescian în această lume a transferului dintre trecut, prezent și viitor, în care primul și ultimul sînt în mod schopenhaurian, abstracțiuni devorate de eternul prezent. Iată în acest sens o aserțiune ce fixează în lapidare simboluri spațiale ideea timpului tripartit: „Trecutul marmură, prezentul Dumnezeu, viitorul umbră" *(Fragmentarium)*, sau conjugate fiind, căutarea absolutului cu opțiunea pentru spațiul uranian : „Ce-i adevărul ? Stafia mincinosului ieri, în lumina zburîndului azi (...) Ca să nu mă înșele și pe mine acest criminal nebun îi dăruiesc pămîntul. (...) Eu mă mulțumesc cu cerul". *(Ibidem)*. În această din urmă poetică a unui „*cerc de forme*" guvernate de eterna schimbare se înscriu drept puncte nodale, facerea mitică a lumilor și destrămarea lor, ambele ipostaze ale an-istoriei, idealul romantic-eminescian. Aici nu va mai fi vorba de o simplă subiectivizare omologică a „patimilor" romanticului prin catastrofele cosmice (sau mai puțin ample, stihiile montane), ci de o poetică a spațiului organic, supus fanteziei unui eu demiurgic, cel ce transformă natura în simbol și alfabet magic. Regresiunea spre aceste forme genuine care anihilează „viața vană" a cosmosului generează palinodiile aneantizării, mult mai frecvente decît viziunile Facerii, pentru că tot ce e materie presupune la Eminescu suferință. Din această cauză și invocarea cosmosului degajă reverberațiile unice ale armoniei specifice, ivită de cîte ori poetul se desface din real spre tărîmurile regresiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

În relație cu biologia microscopic-umană, viața lumilor apare ca diversiune a unui zeu malefic, ce concepe „acest idol de lut", sau „un vis" pentru că și cosmosul are istoricitatea sa. *Confesiune* (postumă, 1874) conține polaritatea negativă a viziunii eminesciene hrănită cu principii schopenhauriene: principiul răului, aici Ahriman, concepe tranziența și prin ea, damnarea speței umane: „V-am înșelat nemernici, v-am închegat în vreme, / V-am aruncat în viață plecați sub anateme." Acest *numen* ascuns dincolo de „al vieții iad" are, iată, compensarea diversionistă a grandorii cosmice: „Și să vă-nșele vecinic l-am îmbrăcat frumos / Cu nopți senine-n stele, cu soare auros." Cu toate acestea, Ahriman, învestmîntat „în mantie de rege", acela ce zămislește mirajul măririi, bogăției, al artei și al istoriei — aparențele — („basmele ce-nconjur, rîzînde, chipul meu"), rămîne principiul putrefacției (organice, evident) într-o metaforă memorabilă: „Atingeți-le numai și veți vedea că-s eu. / Din frunzele istoriei mirosul meu v-atinge". Mașina infernală a acestei înscenări sublime „cu semănături de stele" este însuși „timpul", în aparență infinit, întrucît „poartă a veciniciei mască", de fapt la fel de vulnerabil, zămislit de simbolul trecerii eterne, „clipă suspendată", sintagmă tipic eminesciană. De aceea poemul și începe cu imaginea neantului cînd, altă sintagmă constantă, „*Eterna pace*-ntinde imperiul ei mut", nu înainte de a figura agonia solară în versuri gnomic-sculpturale: „Și soarele pe ceruri se-nchide ca o rană / Ce arde-n universul bolnav de viață vană."

Plaga aștrilor în cosmosul supus și el Duratei, într-un organism cu celule putrefacte, viața ca dezechilibru funciar, *boală*, în care indivizii sînt „aruncați", reprezintă tot atîtea premoniții ale drumurilor poeziei și gîndirii secolului nostru precum expresionismul pe de o parte și existențialismul pe de alta.

Aceleași intenționalități derutante, „un dor nemărginit" de viață, (voința schopenhauriană) nasc „nemărginire" și „colonii de lumi pierdute" percepute de „Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați", în fapt „muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul". Destinul biologic al speței se înscrie, desigur, în imperiul acelei

Scanned with OKEN Scanner

„clipe suspendate", balanță cosmică între beznele păcii originare („a veciniciei noapte pururea adîncă"), „căci e vis al neființei universul cel himeric".

Acest „*cerc de forme*", unificator al regnurilor, efemere, deși ascensional/hegeliene în desfășurarea lor, apare prin urmare drept strategie diversionistă a *răului* declanșat de mașina temporală. Acesta își supune nu doar destinul caduc al indivizilor, ci și macrocosmosul cu volutele sale pe care numai o imaginație pe măsura vîrstelor astronomice le poate materializa. Infernul tranzienței universale în care se înscriu istoriile cosmică și socială (prin tragicul poeticii baroce) poartă la Eminescu o dublă amprentă romantică, — aceea a veșnicei deveniri și alta, a echivalențelor spațialității organice, marcă în egală măsură a tiparului folcloric.

Pe de altă parte, și cu axiologie contrară, reveria cosmosului poate fi la Eminescu extatică, beție vizionară-ascensională, zenit al valorizării estetice prin supraconștiență. În poeme juvenile precum *Ondina* se cîntă imnic (mai apropiat de Heliade) un dans al spiritelor hiperionice platoniciene în armonia pitagoreică a sferelor. Încrezător încă în ursirea lumilor prin reverberația Logosului („mistică, dulce cîntare" înălțată de „lyrele blînde, sonore" ale „nymphelor" de „arpele-n cîntec", puternice, ale barzilor și de glasul „seraphilor"), poetul invocă „muzica sferelor" din „inima lumilor"), experimentînd polifonii muzicale la semnul dat de „idee, / pierdută-ntr-o palidă fee / din planul Genezei ce-aleargă / Nentreagă !". Cel ce o invocă este bardul damnat, „o minte pustie, nebună". Astfel, dematerializarea universală precede în cronologia operei viziunile dezagregării organice sub imperiul unui Ahriman-Timp. Nu întîmplător și în *Povestea magului*, „feciorul de rege". „privirea lui o naltă pe-a cerului cîmpie / și cugetul lui zboară în lumi fără hotar / și gînd cu gînd se-mbină în lungă reverie / și buzele-i se mișcă o-un zîmbet blînd, amar / și sufletul îl împlu dorinți nemărginite / ca marea de adînce cu valurile-uimite". Destinul prințului ce cunoaște „a lumii gîndire de titan" (panteism spiritualist) fără a avea „un blînd înger de pază", ci, dimpotrivă, „gîndirea bogată" dăruită de însuși Dumnezeu și iubirea

funebră a celuilalt „înger palid cu lungi aripi și negre", (moartea) este unul aberant, „*a geniului imperiu*". Glasul premonitoriu al unui „seraf mare", sol divin, enunță în amplu vers incantatoriu, iambic, solemn, omologia centrală esoterică și romantică totodată, adîncimea cosmotică a eului. Acele „nemargini de gîndire" spațializate (ce anulează „lumea dinafară"), Spiritul universal ipostazat în geniu, devin prin ele însele „gîndiri ca stele", „zidite-n dome mîndre, de cugetări castele" care „s-amestecă" în muzica sferelor, cînd „sun cîntări, ce vibră — se-ntunecă și tac". Expansiunea infinită a intermundiilor nu este însă propriu-zisă cosmogonică, ci exclusiv intelectuală, simbolică într-un imn al Spiritului creator și peren al supraconștienței, alcătuită din lumi concentrice : „Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține."

Condiționarea explorării lor este, pe de o parte, desprinderea de organic prin moarte („Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit"), iar pe de alta, regăsirea acelui „drum interior" novalisian în virtutea corespondențelor monadice fundamentale. Sferele comunică în sisteme concentrice, ele sînt „o lume în lume", și cosmosul etern al spiritului (pe care ulterior poetul îl va persifla) se relevă prin descindere postumă în eu („Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească / și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit"). Omnipotența divină generînd „lumi și stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit" echivalentă cu „viața mîndră" a intelectului, se revelează prin viziuni onirice cînd „Pe creațiuni bogate sufletul este domn" imaginînd spațiul cosmic — „aceste lumi solare" — „ocean de stele" (sintagmă tipică îmbinînd focul astral cu întinderea acvatică), „sori, nemărginire". Revelația nu poate fi decît nocturn-selenară, cu o lună anorganică prin răceală, semn regresiv („galbenă ca gheața", „moartă"), stimulînd *gîndirea* ipostazării transcendente a elementelor în minunatul vers „Și cerul nori gîndește, nori mari de răzbunare". Fundalul viziunilor galactice, acela al extazului cosmologic spiritualist rămîne cu toate acestea tragicul timp al lui Heraclit, malefícul Ahriman : „Și noaptea-nșiră ceasuri pe firu-i incolor / Ca rîul care-și mînă trecutu-n viitor."

Astfel, mecanism nefast sau semn dionisiac al tînărului demiurg, cosmosul eminescian străbate în permanență aceeași succesiune repetată : erosul genezic, mitic, apoi „viața vană“ a lumilor cu implicația dramei indivizilor scindați (antinomic) și damnați biologic, pentru a atinge „eterna pace“ a stingerii. Ecuația conține genuinul, originarul, anistoria, — viața ca materie, organism, boală și însăși anistoria prin mineralizare, înghețare, desfoliere, flăcări justițiare carbonizante. Termenii ideali, „începutul și sfîrșitul“ cosmic se bucură de mari viziuni (spațial organice) pe care istoria literară le-a consemnat, catalogat, citat pînă la sațiu. Schematizînd oarecum, se poate afirma că Facerea eminesciană, tributară mitologiilor mai ales orientale, (părăsind imnicul platonic dematerializant) este (în poezia maturității) preponderent acvatică, uraniană și telurică. Cea dintîi, de proveniențe indice (A. Bhose, *Op. cit.*) ale *Imnurilor* vedice conține lantențe matriciale : „prăpastie“, „genune“, „noian întins de apă“, receptacol încă pasiv și parte a acelui Unu „pătruns de sine însuși“. Beznele, absența reflectorului-spirit („minte s-o priceapă“), „umbra celor nefăcute“ alcătuiesc *„eterna pace“*, nelipsită în discursul cosmogoniei eminesciene. Registrul verbal transferă verbele din imperfect, perfect simplu, mai mult ca perfect în prezent, ceea ce coincide cu diferențierea simbolic-sexuală cînd „un punct se mișcă“ (nucleu fecundant) și „din chaos face mumă, iară el devine Tatăl“. Proliferarea planetară de sorginți necunoscute urmează traiectorii misterioase „izvorînd din infinit“ la chemarea acelui „*dor* nemărginit“ (sinonim lexical folcloric al „voinței“ schopenhauriene). Această imagine arhetipală din cunoscuta *Scrisoarea I* își alătură geneza de asemenea indică din *Rugăciunea unui dac,* evocînd aceeași anistorie, abis nocturn monadic cînd „Nu era azi, nici mîne, nici ieri, nici totdeauna, / Căci totul erau toate și totul era una“. Zeul suprem, „moartea morții și învierea vieții“ principiul *viului* fertilizează aceeași „genune“ feminină întrucît „El singur zeu stătu-au nainte de-a fi zeii / și din noian de ape puteri au dat scînteii.“

Operă a Demonului (alt Ahriman) rebeliunea unuia dintre Titani este sancționată de divinitate prin exil din

Scanned with OKEN Scanner

spațiul celest și mineralizare : „cadavru viu, l-învăli într-o raclă / Albastră", cu alte cuvinte făcîndu-l pămînt înconjurat de ape. Bolnav de boala timpului, titanul teluric zămislește „din carnea-i putrezită, din noroi (...) viermii negrului cadavru / oamenii". Imaginea receptată probabil din miturile nordice (vezi vol. I) se colorează schopenhaurian în lumina suferinței adusă de *voința de a trăi*, dovadă, „plînsul" din versurile albe : „Titan bătrîn cu aspru păr de codri, / plînge în veci pe creții fetii sale / fluvii de lacrimi." Pietrificarea sa, recele teluric, („de dureri a devenit granit") nu poate anula însă damnarea de a prolifera viața „viermilor cruzi". Titanul, „pămîntul rebel" suferă sancționarea prin însăși „facerea" speței damnate — indivizii umani. Cosmologia extrem de organică se conjugă în cele din urmă atît cu pesimismul schopenhaurian, cît și cu obsesia damnării, obsesia poetului-titan de tip romantic.

Dacă Facerea ca finalizare a erosului mitic, uranian-acvatic sau teluric, apare astfel finalizată gnomic, esențial, *procesul* însuși al acesteia se invocă în organicitatea sa spațio-temporală în *Luceafărul*. Există aici acea *privire* hyperionică a supra-conștienței participante la drama cosmică, spiritul suprem (care descoperise cosmosul abisal prin descindere în eu-*Povestea magului*), acea „minte (menită) să priceapă". Panorama universală apare în dialectica ei organică : spațiul cosmogoniei fierbe, se-nvolburează, curge, într-o expansiune a reliefului teluric fără egal în poezia românească. Abia aici Eminescu, depășind hierogamia mitologiilor arhaice, își creează propria mitologie, romantică prin viziunea unui tot monadic frămîntat de forțe obscure și destinat fertilizării. Termenii nu mai servesc ideea de negare a organicului prin neant ; dimpotrivă, formele, elementele, stihiile teluricului coexistă spre a-l primi pe „animus". Starea materiei nu mai indică pasivitatea inertă, ci, dimpotrivă, magma secretă, chemată la viață de geniul cosmogonic al duhului înaripat. Luceafărul poate fi aici ipostazare a „Tatălui", principiul spiritual, Eon care „puteri a dat scînteii" spre a releva lumea prin Facere și spre a-și revela eul. Titanic romantic și divinitate hyperionică posedînd demonia

Scanned with OKEN Scanner

(focul, „fulger") al genialității, Luceafărul străbate „căi de mii de ani" „în tot atîtea clipe". Drumul său, deși ascensional, prin cerurile stratificate duce îndărăt, la izvoarele timpului, la anistorie, la „ziua cea dintîi". Aici, departe de bezna celorlalte geneze, „izvorau lumini" spre a-i arăta „a chaosului văi", mare metaforă a materializării vidului. (Simbolul izvorului sau verbul „a izvorî" indică totdeauna fertilitatea anistoriei eminesciene, fie materială ca aici, fie spirituală deși organică și ea prin metafora „cu izvoare-ale gîndirii"). Această lumină plutind în juru-i („Ca niște mări de-a-notul") și împrăștiind tenebrele, paralele omnipotenței spiritului, îl propulsează prin „gînd purtat de dor" — (departe de sensul erosului pentru Cătălina !), *dorul* titanului de a zămisli și crea. În cele din urmă ascensiunea, zborul deținînd axiologia sublimă a cunoașterii a ajuns în punctul originar, (zenit ascensional simbolic) pe care și-l poate reprezenta. Acum imaginația organică părăsește spațializarea telurică pentru a întruchipa timpul și memoria, concepte preexistente. Ilimitatul, infinitul spațial („hotar" abisal, cu „goluri"), suficient sieși în absența altui reflector („ochi spre a cunoaște"), asistă la pregeneză secretă, trudnică, — aceea temporală. În punctul suprem nenăscutul timp pare a anihila „viața vană", întrucît „vremea-ncearcă *în zadar* / din goluri a se naște". Anistoria rămîne prin urmare ideală cît timp Ahriman-Timpul nu devine organic (spre a ajunge în senectute cadavru), păstrînd numai latența gravitațională a devenirii sale, „o sete" a formei. Imaterialitatea sa negată („nimicul") este în mod explicabil spațială, un „adînc", pe măsura anihilării memoriei pe care ar deține-o eventualul martor („ochi", „privire"), apt, dimpotrivă, de a regiza cosmogonii. În strofa finală a viziunii uraniene zborul atinge spațiul Demiurgului (care abolește încercarea timpului de a deveni organic și deci malefic), acel ce îi semnalează lui Hyperion pericolul finalizării cosmologice. Organicul este împiedicat astfel de a deveni formal, spațio-temporal, manifest, uman, biologic. De aceea și enunță Demiurgul, supra-eul, *apeironul* privilegiat, infinit, hărăzit celor doi Eoni : „Noi nu avem nici timp, nici loc, / și nu cunoaștem moarte."

Scanned with OKEN Scanner

Apocalipsa se situează ca pol negativ-dialectic în triada (hegeliană) a cosmosului eminescian, prefigurînd „eterna pace". Motivațiile viziunii nocturne tot mai frecvente după elanurile titanice, ascensionale ale foarte tînărului poet țin de adîncimea angoasei escatologice (psihologia eului), de instalarea imaginarului nocturn, de ideea morală a sancționării *răului* (schopenhaurian) social pentru că în lume : „e apus de Zeitate ș-asfințire de idei" *(Memento mori)*. Incidențele romantismului baroc rezidă în polaritatea dramatică : facere-stingere, în preferința implicită pentru fundalul anistoric, dar și în viziunea succesiunii ciclice, permanentă, marcată de catastrofe universale. În ce privește imaginația materială a spațiului, subconștientul eminescian nu poate să-și refuze reveria abisului infinit așteptînd, vorace, căderea planetelor, izomorfii ale eului, pradă angoaselor onirice.

Această din urmă viziune, frecventă în proza și poezia eminesciană, include rebeliunea satanică și sancționarea blasfemiei, trasînd o posibilă trimitere spre acel „tohu-bohu" heliadesc. După transfigurarea edenică a lui Dionis, coșmarul căderii înregistrează jos, „în adînc", pămîntul „nenorocit și negru" gravitația căruia îl atrage lent prin „omogenitatea abisului" (Bachelard). Căderea terifiantă și lentă antrenează concertul cosmic funerar și confuzia elementelor : „Vum ! sunetul unui clopot uriașesc — moartea mării — căderea cerului — bolțile se rupeau, smalțul lor albastru se despica." Accelerarea timpului într-un zbor invers se finalizează prin aterizarea eroului în „întunericul liniștit, negru-mort, fără sunet și fără lumină", izomorfie (epicizată) a sintagmei metaforice, „eterna pace". Coșmarul lui Toma Nour conține în egală măsură „un abis întunecos unde cădeam mereu, mereu", sugerîndu-se prin repetiția adverbului temporal aceeași lentoare angoasantă. Ipostazarea eului luciferic într-un „comet puternic" „exilat din ceruri (...) prin blestemul său", aberant prin urmare („etern-anomalie") este sortit aceleiași prăbușiri în postuma *Un roman*. Imagine biblică ortodoxă, pedepsitoare (consonant-heliadescă) există în *Povestea magului*, invocînd „cete rele de-ngeri" „cu mintea turburată" care „trăznit se prăval în chaosul străbun". Desigur, gîndirea eminesciană „esențial macro-

Scanned with OKEN Scanner

cosmică“ (G. Călinescu) va amplifica prăbușirea eului prin agonia universului și a sistemelor sale galactice. Aici se vor transfigura viziunile *Apocalipsei :* ieșirea din matcă a rîurilor și mărilor, prăbușirea munților, fărîmarea cerului într-un vacarm infernal, incendiul cosmic, căderea aștrilor și sorilor (vezi vol. I, Capitolul *Biblia. Legendele apocrife bogomilice. Milton.*) Nu se poate afirma cu toate acestea cum că Eminescu este singurul poet al cosmosului dezagregat : îl invocase mai ales Lamartine (*L'immortalité)* ; aflăm la poetul francez devitalizarea cerului („les cieux commencent à pâlir“), extirparea soarelui și transformarea Timpului într-un sicriu. Încă o dată însă, poezia stingerii se încastrează la Eminescu într-un sistem al organicului, departe de evanescența lamartiniană a dematerializării. Vocația primordială eminesciană, a viului teluric (marcă a poeziei române folclorice și culte, dincolo de poetica romantismului) transformă elemente ale spațiului cosmic în monștri agonici, care au spasme respiratorii, atrofie celulară, răni hemoragice. Soarele, principiul vital suprem, esență a biologiei cosmice, „se-nchide ca o rană“ *(Confesiune),* sau epitelizat, „trist și roș / (...) se-nchide ca o rană printre nori întunecoși“ *(Scrisoarea I)* ; pluralitatea agonică a acestora, sorii, „mai pîlpîi roșii gigantice făclii / și-apoi se sting“ sugerînd flacăra în ultimă zvîrcolire, ca și ultima „pîlpîire“ și stingere *(Memento mori).* Timpul, care în *Luceafărul* nu se diferențiase de golurile matriciale ale vidului, după Durata hărăzită biologic, „mort și-ntinde trupul și devine vecinicie“ *(Scrisoarea I),* variantă a versului din *Memento mori* „timpul mort și-ntinde membrii și devine vecinicie“. Conceptul cel mai abstract al metafizicii cunoaște astfel rigiditatea ce imobilizează prin extincție organismul uman. Elementele și planetele abolesc armonia gravitației, încalcă legitățile, „al veciei plan“ în surpare paradoxală anunțînd „domnia morții“. Finalul vizionar din *Memento mori* reprezintă o dezvoltare a apocastazelor din *Mortua est, Andrei Mureșan, Scrisoarea I,* punctate de „orologiul“ temporal care născuse „a istoriei gîndire“ sau „a istoriei cîmpie“. Invocarea din *Colindul* citat anterior despre „sfîrșitul pămîntu-

Scanned with OKEN Scanner

lui / ars cu para focului / și-n vîltoarea iadului“ apare congener panoramei funebre eminesciene a lumilor carbonizate, în care e dat ca „ai pieirii palizi îngeri dintre flacăre să crească“, în lumina fulgerelor mioritice, „făcliii curate, sfinte pe pămîntu-nmormîntat“. Acest al doilea cadavru (după Timp), Pămîntul, cu față „neagră“ va fi adăpostit „într-a cerurilor domă“. (Viu și în *Demonism*, pămîntul „înzestrat“ „cu gîndiri“ de Ahriman și devenit rebel, ascensional, suferă sancționarea teologală : „dar detunat el recăzu în caos — / cadavru viu“). Sistemul panteismului eminescian mai include ultimele spasme ale elementelor : „Marea valurile să-și miște și să tremure murindă, / norii, vulturii mariúmbrii ; a lor aripi să-și aprindă, / fulgeri rătăciți s-alerge spintecînd aerul mort ;“, „Rîu'le-să se-nfioare și-n pămînt să se ascunză.“ Desfacerea „antagonismului echilibrat“ (lumea după Durand) în ascensional, celest și prăbușire infernală, conținută în *Mortua est*, implicase sintagma-cheie „viața vană“ în versul „Cînd viața-i un basmu pustiu și urît“, argumentînd ideea prin „cerul negru“ care „lumile-și cerne / Ca prăzi trecătoare a morții eterne“. Beznele, cînd „sorii se sting și cînd stelele pică“, răcirea, mineralizarea succed imaginilor focului devorator. Alt termen antinomic organicului alterat este recele mineral, și într-adevăr *gheața* apare ca miez frecvent al materiei cosmice astfel purificate. „Cugetătorul“, martorul marilor cicluri din *Scrisoarea I* „vede“ „Cum planeții toți înghează și s-azvîrl rebeli în spați / Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați“. Depărtarea de focul solar, nucleu al cosmosului organic, duce și ea la mineralizare. În *Andrei Mureșanu* (1871) proiecția finală, „furtuna“ mării uraniene cu „talazuri mîndre“ atacă „nourii“, transformîndu-i în „sloiuri de gheață aruncate, / sfărîmîndu-se de-a sferei castele înstelate“. Friabilitatea de materii reci, sticloase aparține planetelor : „Stele cad și în cădere alte lumi rup cu lovire“ în stratificări orizontale ; cadavrele Timpului și ale aștrilor sînt adăpostite în arhitectura templului uranian funebru, „a cerurilor domă“ „catapeteasma“, spațiu purificat străjuit de făcliile fulgerelor, emițătoare de sonuri grave („Clopote de jale“). „Eterna

Scanned with OKEN Scanner

pace“ cucerește astfel un spațiu sacru, corespondent alegoriei mioritice finale, organic și infinit în același timp — *Memento mori*.

„Vegetalizarea cosmosului“ pe care Edgar Papu o consideră tipic romantică, poate fi reperată la Eminescu în imaginea copacului axial, Pomul vieții, „al firii pom“, existent în toate mitologiile (Nordică, vezi vol. I al studiului), indică și românească (motiv esențial decorativ, obiceiul de a planta un brad la mormîntul unui tînăr, bradul nupțial). Paralel arborelui sapiențial, simbolismul acestuia dintîi unifică regnurile printr-o verticalitate minerală, perenă, asigurînd armonia elementelor. (Yggdrazil, *Biblia*, Kalpaka din *Vede*). Notița eminesciană din *Fragmentarium* (ed. cit.), într-o măsură goetheeană, vede dealtfel în vegetal arhetipul organicului universal : „organismul plantei în temelia esențială a tuturor organismelor de pe pămînt.“ Semn al expansiunii imperiale, stejarul din *Scrisoarea III* și acela al permanenței dacice *(Memento mori)*, copacul poate deveni hipertrofic și temporal, cu rădăcina înfiptă invers, în bolta cerului, supus în momentul agoniei cosmice, gravitației cînd „Cerul din rădăcină înălțîndu-se decade, / Tîrînd cu sine timpul cu miile-i decade, / Se-nmormîntează-n haos întins fără de fine.“ *(Andrei Mureșanu)*

În finalul din *Memento mori*, după transformarea minerală a izomorfiilor pirice (soare, fulger, stele), apare imaginea altui copac ceresc, întrucît vizionarul poruncește, prin *gîndirea* sa „frunze / galbene, uscate, cerul lumile să-și cearnă jos“. La fel stelele fixate în ramurile imateriale ale vidului, sînt smulse de furtuna apocalipsei : „Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit“ — *Scrisoarea I*). Sfîrșitul eului este și el desemnat de prăbușirea stelei tutelare prinsă în același copac cosmic : „E-o pară aurită de-a firii pom suspinsă / Ce cade scuturată de-al morții lung samum ?“ — *Povestea magului*.

După toate aceste ipostazări ale căderii abisale (incendiu, mineralizare, desfoliere a pomului cosmic de stele și planete) se instaurează neantul ca negare a organicului devorat de temporalitate. Registrul său nocturn, „eterna pace“, reprezintă „o noapte condensată, în

Scanned with OKEN Scanner

veci neperitoare, / Ca noaptea din sicriuri, din groapă, din caverne — / Povestea liniștită a morții cei eterne". Cu toate acestea, risipit în „goluri" și tenebre reci, Ahriman pregătește sceneria noului ciclu vital („vis al morții eterne") prin germinația focului. Antiteza gheață / căldură coincide astfel cu altele, anistorie / istorie, anorganic / organic, etern / caduc, sacru / profan : „Nu vezi că deși chipu-mi s-arată-a fi de gheață / Un vis al meu căldura-i, lumina și viața ?" *(Confesiune)*

Eroul panoramei eminesciene cosmice și al dramei triadelor sale este succesiunea eternă, simbolizată prin Ahriman-Cronos, acela care creează spațiul spre a-l devora. Poetica romantic-barocă a acestei cosmogonii rezidă în tragicul heraclitian, în permanentul proteism evanescent al formelor, într-o zeitate ludic-arbitrară, în antitezele care sfărîmă Monada lumilor, în caracterul deschis al Universului dar și al semnificațiilor sale simbolice. Firele livrești, Pitagora, Platon, Kant, Schopenhauer, secretă, ca o scoică din adîncuri, structura perfectă, sferică a imaginilor eminesciene teribile sau sublime, cosmosul văzut ca istorie și succesiune de catastrofe. Organicul animal sau vegetal constituie deci nota specifică (națională, corespondentă exemplificărilor folclorice), transformînd în *materie* conceptele eminesciene ale genezei, viului și ale neantului. Victima acestui orizont regresiv, deși infinit, strălucitor și sublim, deși diversionist prin zămislirea caducității („vis al morții eterne"), rămîne specia și individul uman. Pentru Eminescu există dealtfel două feluri de a-și proiecta extincția : cel exoteric, al propriei biologii *(Melancolie, Trecut-au anii, Vis)* și cel esoteric, analogic, al stingerii universale al cărei nucleu centripet este. Aici „întunecarea" din versul final al cunoscutului sonet („Și timpul crește-n urma mea. Mă-ntunec") are corespondențele mineralizării opace, a universului, iar geneza (copilăria) implică o cosmogonie a tranzienței — anistoria. Moartea, *„eterna pace"* anulează prin decizia implacabilului Ahriman destinul individual și totodată orizontul cosmic. Cu toate acestea cel ce deține harul de a proiecta lumi, obiectivîndu-le, prin supraconștiență și de a le descoperi simultan într-un

Scanned with OKEN Scanner

eu abisal, teluric rămîne poetul-titan în succesive ascensiuni și descinderi.

În acest proteism spiritualist și antropocentric, analog unei religii a „gîndirii", investită în ipostazele organice ale spațiului și ale Logosului conținut în vocile sale, rezidă patosul afirmativ al dramei cosmologice eminesciene.

*

Viziunea lumilor în permanentă schimbare, fiorul panteist, dar mai ales analogia organică și *personalizarea, subiectivizarea, simbolizarea* cosmosului constituie o moștenire a romantismului, reiterată în poezia ce i-a succedat. Făcînd parte din seria „hieroglifelor" sublimului (pe care antipoezia contemporană le va demitiza cu obstinație), „anecdota cosmică" va reapărea la poeții expansiunii patetice a eului, reclamînd fie evidente atribute mesianice (O. Goga), fie darul de a se considera receptacol cosmic, de a-l descifra și releva prin Poezie, Logos (L. Blaga, Alexandru Philippide, Ion Barbu, Emil Botta, Nichita Stănescu).

Octavian Goga, fără a îndreptăți calificativul de poet al cosmosului, îl trăiește în permanență ca orizont înalt spre care tind totdeauna formele teluricului. Lumina solară își comunică vibrația „gliei" fertile, deși înstrăinată, din invocările sale ; epitetul cel mai frecvent, „de aur", fixează metamorfoza auroral-cosmică a materiei. Cerul va fi zenitul transfigurării și vehicol al virtuților estetico-morale pe care le dețin plugarii, „cei mai buni copii ai firii". El (cerul) va fi, biblic, spațiu al implicării în sacralitate, lumina intrînd în același simbolism. „Cu mila-i nesfîrșită, cerul / Clipirii voastre-nduioșate, / I-a dat cea mai curată rază / Din sfînta lui seninătate."

Același har transfigurator îl are lumina selenară, cînd „din cetățuia strălucirii / coboară razele de lună" spre a da tărie vizionară „drept-vestitorului apostol / al unei vremi ce va să fie". *(Apostolul)*.

Dar acest fel de „cosmicizare" a invocărilor rămîne frecvent statică, termen simbolic de referință, conținînd un altul, axiologic, ascensional al supraeului, cu mesaj în

Scanned with OKEN Scanner

esență social. Cu adevărat romantic și panteist apare Octavian Goga în *Rugăciune*, ca damnat de adversități exterioare („prăpăstii", „negură") și ale sinelui : („ispitele" cu valuri tulburi). Harul vizionar pe care-l cere divinității printr-un simbolism iarăși piric al văzului, „dă-i raza soarelui de vară / pleoapei mele ostenite") presupune transcendere și decriptare a „atîtor doruri fără leacuri" — (năzuințele libertare ale eului colectiv, etnic, oprimat), dar și captarea suferinței ascensional-catastrofice : „Viforul în care urlă / Și gem robiile de veacuri" ; „Durerea lor înfricoșată". Catastrofa amplificată, de dimensiuni universale poate fi condensată printr-o verticalitate descendentă în ființa poetului : „în inimă tu mi-o coboară". Cu această condiție a contragerii, „furtuna" nu-și va pierde forțele genezice, ci, dimpotrivă, captînd afectul extatic, va prezida cosmogonia Logosului justițiar. „Anima" („inimă", „suflet") rămîne receptacol matricial și instrument muzical întrucît are „strunele înfiorate", în fața fulgerului fecundant, uranian, apocaliptic, în această cunoscută încheiere a *Rugăciunii*, în care subliniem integrarea antropocentrismului cosmic de tip romantic : „În suflet seamănă-mi furtună, / Să-l simt în matca-i cum se zbate, / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfiorate ; / Și cum sub bolta lui aprinsă, / În smalț de fulgere albastre, / Încheagă-și glasul de aramă : / *Cîntarea pătimirii noastre.*" Între sufletul poetului (receptacol) și focul ceresc (dovadă epitetul „bolta *aprinsă*", prezența „fulgerului") are loc o hierogamie generînd (eminescian) „Cîntarea" emisă de materia războinică a aramei.

Lucian Blaga și *Alexandru Philippide* păstrează în poetica lor neoromantică și expresionistă zestrea antropocentrismului cosmic eminescian, ipostază românească arhetipală a acestei forme simbolice. Faptul, observat de George Gană la Blaga, face ca poezia acestuia din urmă să regăsească „amploarea extraordinară a viziunii asupra naturii, deschiderea spre totul cosmic și spre sensul lui metafizic, pe care le cucerise Eminescu". (*Mic Dicționar. Scriitori români*, Coordonat de Mircea Zaciu, Editura științifică și enciclopedică, 1978). Mărturisirea despre

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu de a fi fost „marele copac, din care toți ne tragem“ nu este doar un certificat al influenței acceptate de poetul ardelean, ci și implicit unul al aceleia romantice, puternic filon al lirismului interbelic. Între gîndirea magică și sentimentul misterului, categorii fundamentale ale operei blagiene (G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, 1976) se situează atracția ascensională spre un „orizont“ (...) al Universului, „un cer chemător și necucerit“ pentru care eroul liric „trădează-nmiit“ „țărna și valea“ *(La cumpăna apelor)*. Această polarizare netă (și ea barocă) între transcendența „coborîtoare“ (sofianică) și materia telurică („omul și spațiul ca vas al acestei transcendențe“) se enunță atît conceptual *(Spațiul mioritic)*, cît și poematic. Nu întîmplător însă „receptacolul“ material capătă nu numai corespondența majoră a organicului, ci și însușirea de a fi tranzitoriu, ideea cuprinsă în *„vremelnicie“*, termen obsedant în gîndirea teoretică blagiană. Tot aici (în *Orizont și stil*, în *Geneza metaforei*, în *Trilogia valorilor*) se afirmă fie o viziune dialectică asupra devenirii continui, tangentă la romantismul curent „cu dinamica cea mai răscolitoare“ sau cu acel „patos al mișcării“, fie o monadologie, nucleu al individualizării stilistice, categorie organică pînă a face din Operă „un cosmoid“. Ambele sînt, în egală măsură, reluări ale poeticii romantice pentru care spațialul, organicul (și deci tragicul biologiei) rămîne un model epistemologic (G. Gusdorf, *Op. cit.*), iar revoluția, un Eon al macrocosmosului. Sentimentul misterului legat la Blaga de Marele tot realizează simbolizarea, cu alte cuvinte, rod al „gîndirii magice“, spre care *poetul* Blaga accede prin dematerializare, zbor, somn, retragere în ruralul arhaic, al „străbunilor“, categorii de asemenea eminesciene. Fără a ambiționa un excurs în cosmografia blagiană (ceea ce ar depăși cu evidență rostul studiului de față), notăm doar reperele romantice ale acesteia.

La polul opus transcenderii (proliferată în simbolul facerii, al *edenului, al luminii oiginare*, Eon încă heliadesc și eminescian), se află „vremelnicia“, „marea trecere“, — ipostazată în teluricul organic, fascinant-infernal, de unde „beznele“ și beția dionisiacă din versul „sînt

Scanned with OKEN Scanner

beat de lume și-s păgîn !“ Interferența sferelor este opera eului titanian, autorul (simili-divin dar și satanic) antropocentric al acestei cosmografii fundamental-romantice. Pînă și sursele-neoplatonice și gnostice — ale hierogamiei explicite sau implicite dau cosmosului blagian repere istoricește sigure. (Vezi în acest sens modelele romantice consemnate în vol. I) „Corola de minuni a lumii“ rezultă deci din asumarea prin afect („iubire“) a ambelor versante simbolice, ale ambelor ipostaze universale, potențate de misterul luminii / beznă selenare. Eul transcendent al poetului, contemplat într-o oglindă narcisiac-titaniană, concentrează „Lumina și păcatul / îmbrățișîndu-se“, organizînd antinomic un cosmos vibrant, solar, al relevației și altul, regresiv, „în nopți adînci de iarnă“, cu „sori îndepărtați“, „lupi prădalnici“ (detalii macedonskiene), dominați (gnostic) de „Dumnezeu“ și „Satana“. „Credința și iubirea și-ndoiala și minciuna“, psihismul abisal celest și în același timp infernal și degradat, participă cu toate acestea la lauda luminii transcendente, izvorîte din eul antropocosmic: „De ce-n aprinse dimineți de vară / mă simt un picur de dumnezeire pe pămînt / și-ngenunchez în fața mea ca-n fața unui idol ? / De ce ca-ntr-o mare de lumină mi se-nneacă eul / ca para unei facle în văpaia zilei ?“ *(Pax Magna)*

Lumina ca mister suprem al cosmosului dintr-un enunț conceptual, simbol major al celui dintîi volum *(Poemele luminii)*, „floarea de foc“ din mîna poetului, capătă în cursul structurării sale ulterioare o atenuare a jubilației : „Cu cuvinte stinse în gură / am cîntat și cînt marea trecere“ *(Biografie)*. Epitetul „stins“ avertizează asupra ofensivei temporale a materializării, a opacului care cuprinde mai ales apa, izomorfie a „trecerii“. Încă în cel dintîi volum „bolta înstelată“ își aștepta asfințitul, „amurgul, noaptea și durerea“ *(Mi-aștept amurgul)*. Mai ales izvorul, apa „de jos“ către care se „dăruia“ soarele, respinge acum „febra eternității“, „eres vinovat“, fîntînile au „ape legate și-nvinse“, Aheronul are „negrele ape“ (ca în postuma eminesciană *Vis*), întrucît „îmbătrînește, ah cît de repede, apa. Și ceasul.“ Este *boala* universală,

Scanned with OKEN Scanner

a tuturor regnurilor (obsesie expresionistă) izvorîtă în poezia noastră tot din „rana“ trupului cosmic eminescian. Blaga o receptează și el drept efect al rupturii sferelor celest/teluric, iar pe alt plan, izvor al Logosului (nu întîmplător, un titlu precum *Cîntăreți bolnavi).* Confesiunea indică deci sferele dureros divergente drept sursă a expresiei : „Între slavă și venințuri / mă-ncearcă boală ca un cîntec.“ *(Plajă)*

Se poate afirma în concluzie că dezmărginirea ascensională, uranian-titanică și reversul ei, acuta conștiință a limitei fatalmente telurică constituie polarizările fundamental-romantice ale „cosmicizării“ viziunilor din poezia lui Blaga. Pînă și organismul plantei are virtuți genetice, zămislind „mirabila sămînță“, „zeii, solarii“, viitoarele păduri foșnitoare, viul organic. Invers, ca logică a devenirii, tot planta, „gorunul“, clepsidră bivalentă, conține cele două voci concentrice ale eternului efemer. „Un zgomot“ pe care poetul îl aude din bolgia subterană are o proveniență asemănătoare, prin ipostazarea vegetală a poetului, întrucît „poate pe pămînt e toamnă / și niște fructe coapte-mi cad mustoase, grele, / pe mormînt, / desprinse dintr-un pom, care-a crescut din mine ?“ *(Gîndurile unui mort).* Noi, în fața rădăcinilor estetice, revolute ar fi soluția tăcerii, anihilarea Logosului în favoarea panteismului teluric guvernat de eros (ultimele volume), și o subiectivizare a dramei cosmice (fascinant-organică la Eminescu) absorbite de discursul eului liric, al cărui „organ“ (ca în antimitologiile lui Marin Sorescu) devine cosmosul. Rămîn polarizările asumate, eul transcendent și coborîtor, cu un fior mai estompat decît apoteoza beethoveniană a revoluțiilor cosmologiei la Eminescu.

Alexandru Philippide (cunoscător și traducător al romanticilor germani) pornește în poezia sa de la versul emblematic : „Lumea începe și sfîrșește-n mine“, afirmîndu-și astfel eul ca transcendență subiectivizată. Antropocentrismul său cosmogonic titanian (obiectivat în *Izgonirea lui Prometeu)* operează prin pătrunderi înaripate în perihelie, pentru că întîi de toate imaginarul poetului va fi diurn și solar. Fiorul său panteist vibrează

Scanned with OKEN Scanner

mai ales în fața luminii genezice a cărei facere o celebrează, „cerul gol" rămînînd mai curînd enunțat decît materializat, ca termen advers, al căderii. (Pînă și „beznele" în care se aruncă Prometeu sînt lumi solare infinite). Accederea la asemenea „situații fundamentale în Univers" (G. Călinescu, *Istoria..., ed. cit.)* se face prin concentrare și descindere interioară, eminesciană, prin *somn*, ruperea punților cu realul : „De cîte ori m-am urcat / În luntrea somnului (...) / Pe mările tăcerii dinlăuntru." Descoperirea, acolo, a dublului vizionar, „prea tainic cîntăreț", nu întîmplător „coborît din astre" coincide cu setea ascensională a poetului în paralel cu melancolia caducității, veche antinomie romantică *(În marile singurătăți)*. Atunci poetul modifică valorile prestabilite ale vremii, făcînd-o „apa grea", imobilizîndu-i balanța. În acest fel se justifică declarația sa : „Căci Hronos mie însumi îmi sînt" *(Miraj)*. Stăpîn al duratei absolute și al „vremii" subiective, părăsind solitudini citadine spre a ancora „În libera natură creatoare", poetul contemplă „corabia verzuie a zorilor pe valuri, / amurgurile sîngerînd pe dealuri, / și peste tot, neistovitul cer" *(Cîntec din anii blestemați)*.

Setea sa ascensională nu se rezolvă totuși prin zborul galactic, figura preferată a romantismului (pe care o vom configura-o mai cu seamă la Eminescu și Macedonski), ci printr-un simbol personalizat al interferării teluric/uraniene, *-clopotul*. Polul chtonian supus alterării organice rezidă într-un poem al clopotelor bolnave, *Legendă*. Corespondențele țin de biologie, „un pîlc de clopote culcate" fiind văzute „Ca niște bivoli dejugați pe-un șleau" ; un clopot „gogea ca un nevolnic în țărînă". Concluziv, registrele opuse sînt cuprinse de dorul nupțial al reintegrării : „Dăduse-n clopote o boală grea. / Văzduhul tot, de jalea lor, tînjea." Atunci un avatar al magului romantic, „un schimnic din pustie" „culege / un smoc de cer albastru și de soare" într-un „rit" cosmogonic imaginat de poet. Descîntecul uranian izbăvește clopotele agonice molipsite de vremelnicie telurică (veche „boala" eminesciană și expresionistă), prin dematerializare : „Ca îmbăiate parcă-n apă vie / Se scu-

turau în toropeala lor / Și se-nălțau țîșnind spre cer în zbor / Cu dangăte zglobii de bucurie." Poemul *Clopotele* conține viizunea desfășurată a acestui zbor oniric orchestral în care pîlnia sonoră a clopotului cosmic operează sinestezic transformarea sunetului în „goarna luminii", confundîndu-se cu sfera celestă : „Atunci tot cerul se preschimbă / În clopot nalt, cu soarele drept limbă, / Care bare / Clipe de lumină / Pentru cei a căror inimă se zbate / Ca limba unui clopot rostogolit în tină."

Natura solară (spirituală) a „sufletelor toropite" „cu-aripe frînte" le face ascensionale în ipostaza clopotelor „cu hohote sonore" și pătrunse „de cer albastru și lumină multă". Sunet-vibrație luminoasă — transcendere solară fixează o deltă romantică în scrisul lui Philippide, mai expresivă decît viziunile sale (fragmentare) ale spaimei de neant. Cealaltă obsesie, melancolia, damnarea eului sînt iarăși tradițional-romantice prin retorică. *Frontispiciu*, profesie de credință a cosmologiei, fixează în acest sens un autoportret cosmic, al metamorfozei solare care încheagă nucleul peren creator, „asprul meu suflet mineral, / cu fire de-aur smulse solarelor sisteme". Principiul mineralizării nu are aici sensul regresiei eminesciene, ci al spiritualității eterne („țandări de bolid", „așchii de mii de ani pribegi"). Compensarea teluricului rezidă în conștiința cosmosului interior, balanța antinomiilor emblematice fiind enunțată explicit : „Tot ce-i contrast m-atrage, și-n mine, ca-ntr-o seră, / Cresc brazii nalți alături de cactușii buboși". Viziunea sferelor disjunctive conține sugestia *greului* teluric în fața imaterialului ascensional : „Fulg de nemărginire în coajă de pămînt, / În inimă port dorul pustiitor senine. / Cînd clipa pămînteană apasă greu pe gînd, / Desfășur albul viscol al stelelor în mine."

Cu toate acestea, principiul uranian al „gîndului" (Spirit) concentrat „în coama unui vers", cuprinde ironia (romantică) : „Sînt cel dintîi Geneza-n batjocură să-mi ieu), în pofida antropocentrismului titanian declarat : „fac lumea după chipul și-asemănarea mea". S-ar părea că poemul absolvă Universul de dominarea orga-

nică prin „boală“ („secolii *glodoși*“, „cactușii *buboși*“) în favoarea acelui „haos astral“ cu geneze și „sori stinși“ cu „așchii de mii de ani pribege“. Dar nu, principiul specific al organicității romantismului românesc dictează finalului o axiologie inversă : „În bolta vremii moarte scuip larg și liniștit. / Viața cu trup de aur și solzi de glod mi-i dragă, / Cum drag îmi va fi vîntul ce-mi va deschide, largă / Poarta pe care intri, culcat, în infinit.“ Grandoarea „moartă“ a infinitului (persiflată printr-un lexic al familiarității propriu liricii secolului nostru, de astădată) apare anihilată de fascinația panteistă a viului finit în care se va integra extatic și eul poetului. Principiul ascensional, cosmologic-solar, de sorginte romantică, a avut menirea, în cele din urmă, de a închega cîntărețul „coborît din astre“ spre a împărtăși și releva destinul teluricului, idee corespondentă aceleia blagiene.

Ion Barbu esențializează două dintre orientările cosmografiei romantice : opțiunea pentru increatul cu valori sacre și psihismul solar-ascensional cu semnificații gnoseologice. Cea dintîi se proiectează în *Oul dogmatic* (arhetipal), denumit chiar „ou-simbol“, germene mitic al Universului. Contragerea panoramelor uraniene (ce corespundeau expansiunii titaniene a eului heliadesc, eminescian și chiar a unor succesori) în obiectul minuscul („mărunte lumi“) aparent derizoriu prin funcția nutritivă, *oul*, se explică, pe de o parte, prin anihilarea *in nuce* a sublimului ca discurs, dar pe de alta, prin încifrarea criptică pentru alteritatea/cititorul. Glorificînd latența oului virginal ; „Nevinovatul, noul ou / Palat de nuntă și cavou“, Ion Barbu îi subliniază harul nupțial feminin, „Duhul Sfînt făcut sensibil“, prin hierogamia mitică. Cerul, „polul plus“, acordă din spații transcendente „Albușului în hialin / Sărutul plin“, departe (încă) de implicarea în materie („glodul/pămînturilor“). *Neîntîmplarea* nuntirii pe care poetul o invocă imperativ : („Îl lasă-n pacea-ntîie-a lui“), răspunde sintagmei eminesciene *(„eterna pace“)*, vizînd anistoria ideală. Ideea polarizării, subliniată de Marin Mincu ca dualitate romantică exemplară (I. Barbu, *Poezii*, Ed. Albatros, 1975),

Scanned with OKEN Scanner

a sacrului increat în fața profanului impur (*„viața vană“*) rezidă în finalul gnomic-folcloric : „Că vinovat e tot făcutul, / Și sfînt, doar nunta, începutul“.

Soarele ca simbol ascensional-ontologic, supraconștient există atît în poemul de mai sus, fiind „galben icusar“ interior oului și sferă exterior-spirituală („Îl urcă-n soare și cunoaște !“), cît și în *Riga Crypto...* unde apare adjectivizat axiologic, „soarele-*nțelept*“. Acesta poate fi omologat doar de adîncul cosmotic al eului deschis, nu întîmplător lapona cu „sufletul-fîntînă“, context (abia sugerat) al altei nunți platoniciene, solar-neptuniene.

Deși restrînsă în forme mai puțin fastuoase, cosmografia lui Ion Barbu descinde din epistemologia dualității romantice tradiționale.

Emil Botta (romantic nu atît prin cosmologie, cît prin dematerializare selenară, zeitate malefic/benefică a caducității și a dorului de moarte), are un poem emblematic despre natura congeneră a Poeților, a Spiritului, și a „tărîmului Necunoscut“-cerul cu acțiune absorbant-ascensională. Adresîndu-se unei alterități, poetul celebrează iarăși prin negație (implicînd cenzura lucidității moderne), „cîntecele Poeților“ ce conțin „o vrere pentru lumina tărîmului Necunoscut“. Uranianul simbolic, însuși Spiritul-Eon, agentul activ al hierogamiei, ne trimite spre viziunile arhetipelor heliadești, spre erosul cosmic platonician, întrucît „Spiritul m-a răpit / de la dulce-amarul sîn al Vieții / și în cer m-a luat. / Fost-am Plinătate și eu, / deși Parte să fiu, în pravili mi-era dat.“

E adevărat, desigur, că demiurgul cosmogoniilor lirice românești de după 1900 nu mai este nici divinul (ca la Heliade), nici Ahriman maleficul (ca la Eminescu), ci poetul-autor al discursului, interpus între *facere* și *expresie*, în sensul raportului stabilit prin evoluția formelor între *operă* și *artist*, și nu atît între *artist* și *lume*. Prin urmare nici „ispita muzicii neauzite“ (*muzica sferelor*, concept neoplatonic-romantic), nici plutirea „pe aripa incantației“ „printre îngeri“ nici refuzul prăbușirii („la căderi nu visam, / nu visam la căderi, la restriște și frîngeri“) nu răscumpără acel „preț întunecat“ de a

fi materie a Spiritului. Încheierea acestui poem *(Ascultînd cîntecele)* reia invocarea inițială către *eul-alteritate*, conciliat să-și anihileze vocația transcendenței : „Nu e bine să stai / pierdut în visare, / ascultînd cîntecele Poeților.“ „Prețul“ de a fi Spirit e cu atît mai devorator, cu cît rămîne nedecriptat.

Nichita Stănescu, un romantic frenetic în primele volume, trăiește acut sentimentul dar și misterul participării cosmice. Premisele acestei perceperi sînt cathartice, deși tranziența împinge Timpul și Spațiul (subiectivizat) spre o structurare formală devorată de viitor ; întrucît „există numai ceva ce va fi“ *(Cîntec)*. Motivația schopenhauriană (a evanescenței fenomenalului) coexistă cu rădăcinile eminesciene (recunoscute explicit de poet) prin paradoxala și tragica relativitate : „noi, locuitorii acestei secunde“. Ofensiva temporală, văzută heraclitian, va lichefia pînă și „obiectele“ care „*curg*“ izbind ferestrele, „spre altă orînduire“ *(A treia elegie)*. Primenirea catastrofică universală l-a „zvîrlit“ și pe poet (sentiment existențialist) în „trupul/acesta, lent vorbitor“ care-și declină prin însăși biologia lumii „vina“ metamorfică : „Nu sînt vinovat că trăiesc / într-o lume întruna schimbată“ *(Andru plîngînd)*.

Singurul punct stabil în această lume efemeră va fi ființa cosmosului, efect al spiralei trinitare hegeliene populată de neoplatonicienii îngeri și Eoni. Raportul reversibil între eul antropocosmic (analogie a geocentrismului ptolemaic acceptat-metaforic — în *Laus Ptolemaei*) și negarea sa (dialectică), proliferînd seria simbolicelor antinomii baroce (enunțate și pînă acum), fundează acel *Unu* spre care a tins totdeauna dorul romanticilor : „de numărul Unu sînt bolnav / că nu se mai poate împarte“. Obsesia devorantă a unității și conștiința limitei senzorilor explică „boala“ (falia conștiinței), pe care în geografia simbolică a cosmosului a postulat-o, cum am văzut, tot Eminescu. La Nichita Stănescu, însă, boala se adîncește în sensul „visceralizării“ universului, înghițit de trupul poetului prevăzut „cu carne și nervi“, cu „timpan și retină“, „la voia Vidului cosmic lăsat“. Atunci, „întins peste pietre“ (semne ale permanenței telurice),

Scanned with OKEN Scanner

poetul parafrazează versuri eminesciene („organele-s sfărîmate, maestrul, / ah, e nebun căci el suferă de-ntreg universul") spre a enumera elementele devenite „organe" surpate în trupul sfîntului Ioan, în strofa sculpturală : „Sînt bolnav. Mă doare o rană / pe care mi-o port pe tavă / ca pe sfîrșitul sfîntului Ioan / într-un dans de aprigă slavă".

Uriașul vas comunicant al cosmosului, cel dintîi purtător al bolii timpului cîntată și de Blaga, și de Arghezi, de Philippide și Emil Botta („o rană / închipuită între Steaua Polară / și steaua Conopus și steaua Arcturus / și Cassiopeea din cerul de seară") o transmite eului ulcerat și de rana cuvîntului devenit lumină, „dînd vamă de raze / la vămi" *(Elegia a zecea)*. Microcosmosul ca eu liric dotat cu „vedere", (element ce transcende biologia organică), realizează cosmogonii și metempsihoze prin „veghere", concentrînd în ființa sa seria „morților mei". Această formă a antropocentrismului văzut ca încordare a supraconștienței opusă căderii în materie, ca Monadă gînditoare, are corespondența focului genezic. „O, veghe gravidă de lucrurile lumii, / să nu te întuneci, să nu te stingi, nu te stinge / acoperă-ți cu os, cu mușchi, cu piele / a ta meninge."

Spre deosebire însă de dematerializarea Logosului divin prin vibrația luminii, (viziune biblică, acceptată de romantici) poetica lui Nichita Stănescu, viscerală în stilizări expresioniste — păstrează sîmburele vital luminos (rațiunea lucidă, concentrată, ascensională, — „veghe") într-un înveliș teluric, acel Unu, — eul, punct de echilibru al principiilor divergente. Subtextul nuanțării mitice, anteriorizată, marcînd sintagma „veghe gravidă" se adresează în egală măsură organicului. Cu toate aceste eterogenii datorate evoluției formelor literare, cosmologia lui Nichita Stănescu nu-și abrogă aspirația romantică spre absolut, care transformă pînă și simțurile sau „organele" în Idei de percepere a eternului prin efemer (vezi și *Mic Dicționar. Scriitori români, ed. cit.*, — articolul lui Marian Papahagi). Alte forme ale imaginației organice ascensionale ilustrînd același registru sînt planta arhetipală, copacul cîntat în ritm de doină ; inimile lui (frunzele) nu-și ascund vibrația, spre deosebire de ce-

Scanned with OKEN Scanner

tatea celulară a poetului ; căderea lor, „dărîmarea“ subliniază, dimpotrivă, permanența eului uman („Numai inima mea neagră / necăzută stă și-ntreagă“) *(Pomule, copacule)*. Piatra inanimată, mineralul infertil „unde totul este dur“, semn al perenului („unde timpul poate fi pipăit“) are un spirit tutelar, supraconștient, „regele păsărilor“, latența viului setos de „privire“ și zbor. Nu întîmplător tronul său mineral este „ou“, „pămîntul“, centrul universului organic, aberant al lui Ptolemaeu. *Transparentele aripi*, titlul acestui poem ascensional glorifică dematerializarea paradoxală, „aripile de piatră ale pietrelor“, Ideea de viu, de organism în cele din urmă hyperionic.

*

Dacă pentru romantici natura este receptacol ideal apt de a fi „umplut“ cu forme ale unui eu proteic și totodată, în absolut, ca zămislitor al celui dintîi, cosmosul esențializează însăși Ideea de natură, transcendența devenită fenomen. Aici colosalul extins spre abolirea conceptului de *limită* perceptibilă senzorial consonează cu expansiunea titaniană a eului. Istoricitatea cosmosului, altfel spus calitatea sa de a fi *organism* (supus, e adevărat, unui macro-timp), solicită sentimentul heraclitian tragic, „patosul mișcării“ care devoră ființa biologică a poetului. Acest sincronism fundamental explică virtualitățile omologice. Ele vor și conduce în cele din urmă la simbologia cosmosului ca supraconștiență.

Diegeza, drama cosmică invocată ca spectacolul exemplar la Eminescu mobilizează forța imaginarului ascensional care animă triade (hegeliene) : fascinația anistoriei și a neantului — hierogamia sacră — „viața vană“ deși sublimă — finalizarea anistoriei — prin căderea lumilor și apocalipsă. Dualitatea beznă/lumină o face pe cea de a doua semn inițiatic al sacrului. Viziunea spațială implică nu atît un *orizont* infinit, cît *adîncimea* unor sfere (concentrice) în centrul cărora se ipostazează pe rînd eul romantic hyperionic după legile unei antropomorfii solare. (De aci simbolul sferei și al soarelui genezic). El (eul) întregește elementele prin *Facere* și le pulverizează prin tabloul nu mai puțin sublim al ca-

Scanned with OKEN Scanner

tastrofei finale. În ce privește anume romanticii români înregistrăm în seria primă (Heliade) o preferință pentru poezia biblic-imnică a Genezei cu sacrul hierogamiei mitologice, încheiată cu o apocastază justițiară pentru ca apoi, prin trei poeți (pe care i-am considerat reprezentativi — Bolliac, Catina, Radu Ionescu) și mai cu seamă prin Eminescu să demonstrăm vocația pentru invocarea catastrofei universale dictată de spiritul tutelar al prăbușirii, „îngerul" morții. *Viziunile cosmice, memorabile de cîte ori antrenează animismul funciar al spiritualității naționale, potențează organicitatea proprie în mod aprioric poeticii romantice.* Evident, potrivit ca finalizare estetică, Eminescu va fi cel ce va anima „ale haosului văi" prin forța transcendentă a Logosului său și prin viziuni *unice* în poezia epocii sale — ale mineralizării și osificării spațio-temporale în registrul nocturnului descendent.

Dar tot Eminescu va iniția subordonarea cosmosului față de eul poetului pînă a-l face un „cosmoid" al Spiritului absolut și al sufletului, ambele postume. În acest sens se poate spune că *Povestea magului* și *Luceafărul* inițiază procesul simbolizării cosmice pe care îl va continua poezia română contemporană. Descinderea în eu, în „lumile stelare", în viața galactică de o infinită expansiune și mișcare, presupune relevarea (omologică a) unui cosmos nu mai puțin grandios, al procesului intelectual creator, de amplitudine iarăși titaniană. „Nemarginile" eminesciene conțin o inițiere imnică în drama cosmologiei intelectuale, a spiritului ca transcendență a eului.

Acest filon romantic și implicit eminescian, urmărit dincolo de formele *clasice ale istoricității* sale, și anume în spațiul interbelic și contemporan, a putut evidenția anume permanențe, ca și, explicabil, anume distorsiuni. Între constantele cosmologiei romantice se înscriu poezia increatului aurora (Ion Barbu), simbologia luminii (L. Blaga), forța genezică a Spiritului și teluricul divergent (Emil Botta, Philippide). Figura antitezei organizează prin mecanismul barocului devenirea poeticii cosmice. Expresionismul interbelic adîncește *organicismul* prin „visceralizare", astfel că *boala* cosmologiei și individului, „*rana*" (încă eminesciană, ivită din sentimentul unei

Scanned with OKEN Scanner

rupturi funciare, condiționare a noii poetici), conduc la considerarea cosmosului și a elementelor sale drept „organe" ale eului transcendent (Nichita Stănescu). Privită astfel, cosmologia romantică românească (înglobînd, *cf. vol. I*, modele biblice, miltoniene, gnostice, esoterice) își arată metamorfoza formelor literare, de la viziunea sublim-colosală la simbolismul contemporanilor. În celălalt sens, al istoriei literare, se poate afirma că fluxul istoricității romantice se confundă cu permanența eminescianismului în poetica națională. Astfel drama cosmologică, temă simbolică a romantismului românesc, devine un argument al continuității metamorfice a formelor spațialității, cîmp estetic deschis prin definiție.

II. DEMATERIALIZAREA : ZBORUL URANIC (a. ZBORUL CA „ISTORIE". b. ARIPA ȘI VULTURUL. c. SIMBOLOGIA ONTIC-ESTETICĂ)

Această temă a cosmologiei simbolice, finalizare în egală măsură a „psihismului ascensional" bachelardian, se adresează cu evidență reveriei romantice, fiind o figură predilectă a expansiunii. Nemaifiind vorba de omologii cu proiecții cosmice posibile pe fundalul vîrstelor heraclitiene, cu puncte nodale și liniare, ne întoarcem la nevoia de transcendere a condiției umane prin desprindere verticală și levitație extatică. Iarăși, proteismul eului romantic în același timp titanic-antropocentric, realizează o *istorie*, deși acum propria istorie a imaginarului său ascensional : dedublarea în teluric și celest (corporal/spiritual) cu condiția, de regulă, a tăcerii nocturne și a privirii în sus, abolirea gravitației, esențializarea tensiunii ascensionale cu simbolismul ei ontologic, estetic, izomorfiile păsării monarhice (vulturul), cele creștine (îngerul), sau elementul oniric de propulsie (aripa) spre a atinge dematerializarea și finalmente, „romantismul zborului", *levitația extatică*. Chemarea abisului, prăbușirea, polul negativ, va încheia uneori epopeea lirică a planării.

Premisa, dilatarea cosmicizantă a eului, beția dionisiacă cu viziuni magic-levitaționale (vezi V. Kernbach : *Dicționar de mitologie generală*, Albatros, 1983) își are sursele în doctrinele inițiatice orientale la care romanticii își adaugă spiritualismul panteist. Fie perihelic-solar, edenic, (Hölderlin, Shelley, Nietzsche), fie selenar-oniric

Scanned with OKEN Scanner

(Novalis, Lamartine), zborul uranic realizează în această poetică propensiunea spre dematerializarea și accederea ascensională, platonică în tărîmul spiritului. Un frament din Jean-Paul apare definitoriu : „Fericit peste măsură, exaltat, cu corpul și spiritul transfigurat, mi s-a întîmplat să mă ridic spre cerul înstelat."

Vocația uranică a romantismului românesc, implicată în dramele cosmologiei, a constituit un punct de reper în capitolul precedent. Cu toate acestea, rediscutarea premisei în sensul noului motiv simbolic poate justifica alăturarea cîtorva versuri emblematice surprinse în istoricitatea literaturii naționale : „Cerul e al meu templu și singura-nchinare", „Pămîntu-mi este leagăn, dar lăcuiesc în cer", (Heliade), sufletul poetului „se ridică la poarta de vecie, / Căci nici o legătură nu are pre pămînt" (Gr. Alexandrescu), „Îmi place să-mi las gîndul să zboare ne-ncetat, / Să zboare peste lume..." (C. Bolliac), „mintea" poetului planează „ca șoimul într-un spațiu" sau „ca raza din eter" (I. Catina), „Sufletul meu arde și ar vrea să zboare" (Alex. Sihleanu). La Eminescu, cel ce notase, lăsînd Timpului pămîntul, „Eu mă mulțumesc cu cerul", profesia de credință a dematerializării verticale mai frecvent onirică se infuzează mai ales în texte juvenile. Toma Nour enunță : „Mor pentru pămînt ca să trăiesc în cer". Cînd însăși poezia se înscrie în regnul metaforic al seraficului, fiind „înger palid cu priviri curate", eterogen față de „țărîna cea grea", visul eminescian al levitației cu Somnul androgin ca vehicol va fi de o frecvență cotropitoare. Prințul-geniu și el „Privirea lui o-nalță pe-a aerului cîmpie" și zboară „în lumea de vis" părăsind „Pămîntul cu munții ce fumegă stins". În cele din urmă îngerul, zice el, „E sulfetul meu palid, e sufletul meu dus / Ce părăsește lumea în cer ademenit". Lumea aștrilor reflectați în mări este a Luceafărului, („lumea mea"). Figura zborului uranic în universul sinesteziilor macedonskiene rămîne determinată și ea de perihelia solară, cînd „Clar azur și soare de-aur este inima mea toată". Energia ascensional-transcendentă poate fi la acest poet în egală măsură postumă : „Pluteam prin al meu suflet, mai sus de acest pămînt". Același romantism al zborului ca ieșire din real va fi de regăsit la

Scanned with OKEN Scanner

Blaga, dominat de : „un cer chemător și necucerit", la Philippide, cu suflet „aerian și aspru, cu nostalgii de vid", la Nichita Stănescu cel ce enunță : „Trăiesc în numele păsărilor, / dar mai ales în numele zborului".

a. Implicată în sentimentul aprioric-temporal, figura zborului uranic transformă elanul transcendent al eului romantic într-o „istorie". Subordonîndu-și poetica (baroc/romantică) a polarizărilor nete (greu/ușor ; material/spiritual ; teluric/celest) momentul zborului cunoaște dilema plină de tensiuni ontologice a smulgerii din teluric, urmată de scindarea definitivă în corporalitate, uneori (la Eminescu, în *Umbra mea)* lăsată ca un înveliș, „umbră" pe pămînt, și „suflet" ca spiritualitate liberă, aeriană. Încă de la începuturile lirismului românesc modern (de amprentă, desigur, romantică) surprindem în acest moment al abolirii gravitației apelul la simbolismul substanțelor grele, minerale, inerte, de la *„lut"* la *„plumb"* (învelișul căruia va deveni însuși universul descendent-bacovian) sau „clopotele-n mantii de *bronz"* (Al. Philippide). Nevoia antinomiilor astfel materializate va caracteriza încă instinctul artistic heliadesc, de vreme ce poemul *La moartea lui Cârlova* conține ideea teluricului părăsit de ascensiunea edenică a „lirei de serafimi". Cel rămas, (mai vîrstnicul Heliade) se ipostazează pe rînd (după sunetul funebru al „tuciului trist") în *„metalul"* „prin focuri de durere trecut și lămurit", în *„lutoasa* (mea) ființă" supusă de *„plumbul* datoriei" sau în (altă formă telurică) *„stejarul* adînc rădăcinat". Termenii gravitației primesc sensul organicului divergent față de transfigurarea cîntărețului mort — „marele tău zbor". Mult mai complex, imaginarul eminescian condiționează de obicei momentul smulgerii din registrul organicului inert prin recluziune și tăceri nocturne. După ce inspiră sinestezic „întunericul îngreuiat cu miros de rășină al chiliei", Dan-Dionis constată că „tăcerea e atît de mare", încît percepe „gîndirea" (ființarea la Eminescu) și „creșterea" unei garoafe din glastră. Decantat, spiritual aerian și luminos „ca o bucată de soare" încredințează „umbrei" sale (principiul chtonianului nocturn) „plumbul" care îi poate apăsa „cugetările". Prefigurarea zborului postum

Scanned with OKEN Scanner

sau oniric cu țintă selenară al lui Dan și al Mariei „prin roiurile de stele, prin ploaia de raze“ (sau în *Mortua est,* „Prin ploaie de raze, ninsoare de stele“), captează și în alte poeme eminesciene același simbolism polarizant : telluricul „*plumb*“, „corpul meu de *lut,* un sclav greoi și rece“, — și „spiritul liber“ investit cu harul ascensional. Condiționarea zborului „printre stele“ rezidă în abolirea corporalității inerte, minerale : „O, de-aș muri odată... Cu corpul meu de plumb / Să simt cum morții aspre molatec eu sucumb !“. Și mai reprezentativ, poate, ca poet al zborului, Macedonski părăsește „realul“ telluric prin termenul său preferat, „descatenare“, semn al extazului creator, lesne de extravertit, dar și al visului ascensional. Încă în poeme juvenil-retorice, poetul părăsea „*un corp de tină*“ sau „*închisoarea de humă*“ spre a cunoaște plutirea „în lumină“, sinestezia celestă cathartică „rază, schintei, parfum, splendoare“ — esența *ușorului* ascensional, „tot ce se ridică în cer de pe pământ“. Adjuvantul dematerializării, parfumul liliacului și acela mai bogat în sensuri inițiatice, al rozelor, va propulsa imaginarul macedonskian „spre o-naltă și tainică slavă“ solară sau „apogeu“ nocturn. Dezvoltînd termenul advers, al dezagregării organice prin viziunea macabrului, poetul va potența antinomia funciară, tensiunea, „forța“ secretă a sufletului/spirit dematerializat prin moarte : „Lăsîndu-mi învelișul la viermii din mormînt, / Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pământ. / Eram împins de-o forță și tainică și mare.“

*

Momentul scindării, reziduul telluric corporal și cel aerian (înfăptuit frecvent prin ritualul ascensiunii montane), nu va mai fi dezvoltat ca atare în poezia secolului următor. În locul acestei figuri romantice implicînd un „epos“, o „istorie“ aflăm mai degrabă sugestia descătușării de forțele nocturne telurice subterane, în volumul blagian de debut, cel mai retoric totodată. Dorința zborului și a metamorfozei lumilor într-un „cer“ infinit (cu stratificări orizontale eminesciene, — „de-asupra cer, / și cer sub mine“), „avînturi nemaipomenite“ garantează victoria divinului spirit asupra corporalului — „rob în tem-

Scanned with OKEN Scanner

niță". Proiectînd aceeași metamorfoză a biologiei telurice în libertatea planării aeriene, *Philippide* transferă istoria eului asupra clopotelor de bronz în absorbție și dematerializare uranică, sau asupra zborului perihelic al lui Prometeu, „Din cer în cer ! din dumnezeu în dumnezeu" spre „Bulboana soarelui cotropitor". Adevărat, din figura arhetipală a dedublării romantice fac parte la Philippide, identificările corporalității cu chtonia, de tipul" : „Mi-e trupul stîncă-n lanțuri pe o stîncă !" sau, în alt poem, definirea eului efemer drept „Fulg de nemărginire în coajă de pămînt". Dilatînd dincolo de geometriile romantice cercurile simbolice ale sferelor disjunctive într-un cosmos de extracție expresionistă cu preferință pentru „nenăscut", Nichita Stănescu imaginează latența zborului. „Regele păsărilor" în miezul însuși al mineralului peren, „unde totul este dur, / unde timpul poate fi pipăit" și unde totuși rezidă energia ascensională imperceptibilă văzului comun, aceea din „aripile de piatră ale pietrelor". Oul-pămînt, pietrele, semnul viului organic, „clocit" de „Regele păsărilor" (ideea de zbor al existențelor însumate) implică, totuși, eliberarea aripilor din inertul teluric, proiectat în simboluri ale fenomenalului în alteritate față de eul liric.

O atare insistență asupra istoriei simbolice a sublimării spiritului eliberat din „temnița" biologiei, dinspre eu spre supra-eu proprie poeziei românești, o dramă a zborului desfășurată între transcendență și „vremelnicie" în forme materiale se constituie drept probă a organicității, încă una posibilă.

*

Un alt moment al zborului după scindarea antinomică este concentrarea inițiatică presupunînd *tăcerea* (adjuvant al magiei), ritualul muzical al incantației (la Eminescu în spații nocturn-subterane cu „muri" de bazalt sau de „granit") și, dimpotrivă, *privirea* ațintită în „lumile stelare" spre a decripta alfabetul celest. Este, acesta, un zbor al *gîndului* ce premerge dematerializarea oniric-imaginară a întregului eu corporal. *Vederea* se transformă dintr-o înregistrare a formelor firmamentului într-o absorbție integratoare, desigur ascensională, „o en-

Scanned with OKEN Scanner

telehie a energiei", cum spune nimerit Dan C. Mihăilescu în *Perspective eminesciene* (Cartea românească, 1982). Simbolul focului conținînd ideea relevării esențelor unifică prin „privire" regnul astral cu spiritul vizionarului romantic. Începutul acestei serii simbolice se va găsi la Heliade și Grigore Alexandrescu, cel dintîi, cum am văzut, poet de vocație cosmică realizată. La acești preeminescieni *privirea,* „lectură" uranică precede, stimulată de afectul însoțitor (uimire, „mărmurire" la Heliade) „*ariparea*" sufletului : „Ochii-mi în mărmurire se uită la Vecie, / Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc ; / Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie, / — Se scaldă în lumina eterului ceresc."

Alfabetul cosmic (cifru magic cabalistic) oferă inițierea necesară levitației în oceanul aerian. În plan terestru, condiționarea tăcerii onirice dintre ruine („Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire, / Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii") stimulează la *Grigore Alexandrescu* dezmărginirea, cînd a sa „tristă gîndire, / precum o piramidă se-nalță în pustii". Prin același mecanism, *privirea* („Ai mei ochi se preumblă pe dealuri, pe cîmpie") atrage după sine dematerializarea pirică simultană cu transfigurarea : „Al meu suflet se-nalță pe aripi d-un foc sfînt", după care urmează scindarea eliberatoare, „zborul" prin smulgere din „pămînt". *Privirea și aripa* ca elemente simbolice succesive ale desprinderii se află mai ales în postumele eminesciene conjugate cu ascensiunea prealabilă a muntelui sacru. Numai că *privirea* verticală eminesciană, accedere la supra-eu, cuprinde adeseori ca termen antinomic sugestia unei angoase a abisului, finalul frecvent al dedublării și zborului, și care inculcă melopeii versului „plînsul", uneori explicit („Cînd clopotul va plînge cu al serei dulce ton"). „Privirea" însăși, după ritualul magiei subterane, nu mai aparține senzorilor, ci „sufletului", eului vizionar, apt pentru zbor prin neîngrădire : „Și sufletul liber *privirea-i* snțită / O-nalță pe stelnicul, marele plai ; / O patrie nouă, sublimă, iubită." Transfigurarea Cătălinei, semn al eului teluric, se datorează de asemenea privirii *(„Privea* în zare cum pe mări...", „Îl *vede,* azi, îl *vede* mîni"). Valoarea cosmogonică a *privirii* își mai spune cuvîntul

Scanned with OKEN Scanner

prin absența ei, sinonimă *neființei, increatului ;* apariția ei ca reflectare și conștientizare, emanație a gîndirii, prefigurează, cum am văzut, genezele organice eminesciene.

Încheind ciclul *privirii* ca pregătire onirotehnică a zborului, *Nichita Stănescu* înscrie simbolul ei în uriașul ou concentric animat de „ochi cu *priviri* nereale" și spart de idee — „nezburata/aripă". Acest simbol (romantic) se depersonalizează în poezia sa, își pierde emisia retorică, se înglobează în lumea obiectuală, fără a-și nega arhetipul și funcția transcendentă a zborului.

b. „Istoria" onirotehnicii levitaționale atinge astfel punctul ei perihelic (extazul propriu-zis) ca irumpere în spațiul ușorului antigravitațional, urmată de expansiune și dematerializare. Paralel practicilor esoterice (yogine, cabalistice, șamanice) ridicate la rangul de simbol al imaginarului, romantismul zborului subliniază principiul activ al eului-spirit întruchipat în emblema aripei supradimensionate care-și subordonează cosmosul. Acest extaz expansionist al zborului apare conținut în efigia versului eminescian : „Porni Luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe". Dilatarea succesivă, „creșterea" aripilor pe măsura panoramei cosmologice corespunde cu sublimarea prin supraconștiență titanian-luciferică. Dar ascensiunea verticală, nocturn-selenară sau solară, vizionară și ontică, își extinde durata prin planare extatică în aer, viziune materială dotată cu simbolismul libertății. Această apoteotică levitație contrage dimensiunile realului teluric și social, zămislește o geologie fastuoasă a domurilor uranice la Eminescu (materia unui excurs ce urmează), realizînd finalmente transcenderea spre esențe. *Aripa* unei păsări imaginare, uriașe, monarhice, deseori nominalizate prin *vultur* se înscrie astfel în figura expansiunii aeriene — zborul uranic, una din formele predilecte ale poeticii romantice. Sensul ontologic al acesteia apare subliniat de vechi texte indice („Cel ce înțelege, are aripi") și coincide indubitabil cu ideologia spiritualismului dominant în secolul trecut, cînd ascensiunea aeriană înseamnă nu atît integrare în divin, cît aceea în lumea perenă a Ideii. Axiologia romantică

Scanned with OKEN Scanner

a aripei, mai presupune respingerea efemerului fenomenal, ca în versul eminescian „Aripe, ca să știe ce e desertăciunea ; / Să treacă de al lumii curs mizer și meschin.“ Tot aici chemarea aripei este o funcție ontică, anume „glasu-adevărului senin“, — absolutul.

Efortul epistemologic astfel încoronat prin dificila desprindere de realul teluric (pe purgatoriul stîncii și al muntelui), „ariparea“ și zborul liber ascensional, l-am văzut schițat în poeme emblematice ale preeminescienilor. Dinamica aripei va fi susținută mai cu seamă de misterul nocturn, selenar și astral, spațiul absorbției ascensionale (încă ossianic și lamartinian). Făcînd parte, desigur, dintre formele topophiliei romantice, acest „spațiu“ își neagă aprioric condiția materială, sublimîndu-se, devenind evanescent, oniric, favorabil secționării sale prin tensiunea gîndirii/aripă. Fiorul dilematic ce însoțește lirismul ascensiunii și plutirii decurge din dorința de a atinge esențele (succedaneu la Arghezi : „Vreau să pipăi și să urlu : este !“) dar și din îndoiala, hotarul, obsesia căderii, într-un cuvînt *limita* inerentă a cunoașterii.

Starea de grație ca plutire în lumi neîngrădite se află *in nuce*, cum am și văzut, la *Heliade*, care declară după *privirea* polarizatoare : „Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie, / Se scaldă în lumina eterului ceresc“. Transformarea „eterului“ în voluptuoasa undă a mării sugerată verbal („se scaldă“) însoțește acest zbor uranic devenit înot, omologie frecventă și la Eminescu. De asemenea la *Grigore Alexandrescu* (poet cu imaginație mai frecvent chtoniană), plutirea „pe aripi d-un foc sfînt“ de natură spirituală deci, „se ridică la poarta de vecie, / căci nici o legătură nu are pre pămînt“. La ambii poeți oniroteh-nica zborului apare stimulată de panorama ruinelor (materializare a tranzienței) prin antinomiile simbolice conținute ale perenității.

Cezar Bolliac adaugă la ideea transfigurării prin zbor o cazuistică exaltată a reflexivității vizionare care se cunoaște pe sine, amplificînd și materializînd „aripa“ prin măreția vulturului. *Sintagma* (repetată) de deschidere a strofelor *(Ermitul)* — „îmi place“ marchează jubilația unui *eu* ce se vrea titanic prin expansiunea cosmică a

Scanned with OKEN Scanner

„gîndului“ : „Îmi place să-mi las gîndul să zboare ne-ncetat, / Să zboare peste lume, s-absoarbă-n veci în sine / O faptă rea sau bună, s-o tragă tot în mine / Ca soarele bînd roua ce noaptea a lăsat. // Îmi place s-afund gîndu-n al timpului noian, / Al vremilor trecute, al celor ce-o să vie, / Și-n ele să renască, ca într-o mare vie, / Cum spun că renasc vulturi în ape de Iordan.“

Interesant că energia ascensională a gîndului vulturesc are nevoie de „reîncărcare“ în apa temporalității, epifanie a teluricului. Zborul transformă eul în supra-eu : („mare cît și lumea, nu-ncape-n firmament“) și-l face apt de cosmogonii („E univers gîndirea-i“). Psihismul uranic este la Bolliac unul solar, semn al absolutului relevat „acvilei“ (sinonim al „vulturului“) : „Îmi place să-mi las gîndul să zboare neoprit, / Ca acvila măreață cînd stă o vijelie, / Ce-mi ia-n eter avîntul, cătînd cu bucurie / În strălucitul soare din cerul limpezit.“

Dar sentimentul *limitei*, preludiul angoasei și deci al prăbușirii (prin care Bolliac se arată preeminescian în istoria acestei teme simbolice) cufundă zborul perihelic în imperiul antinomic al beznelor. Ascensiunea, transcenderea prin zbor zămislește propria ei negare, prăbușirea păsării înaripate în fața numenului inaccesibil. Astfel căderea lumilor ca spectacol cosmic capătă izomorfii paralele în drama eului romantic respins de esențe : „O ! mintea mea se pierde cu cît o duc mai sus ! / Se pierde-n mii de gînduri, ca urma-n labirinte, / Ca ruga și ca plînsul vărsate pe morminte, / Se pierde ca tămîia pe vînturi de apus. // Se pierde, se-adîncează într-un deșert noptos, / Se pierde să străbată voința-ți, vecinicia, / Ca acvila ce-aleargă să măsure tăria / Ș-orbită de lumină, se prăvălește-n jos.“

„Deșertul noptos“ sau altădată „caos de-ntunerec“, termen advers al dematerializării celeste, reclamă la Bolliac sintagma „popoarele de gînduri“ (preluată de Eminescu), o înlocuire a „aripei“ printr-o mulțime densă, multiplicată. Figura zborului și dialectica ei simbolică constituie dealtfel punctul de rezistență al poeziei lui Bolliac în pofida freneziei retorice proprie secolului, ca

Scanned with OKEN Scanner

și poetului în cauză. Intuițiile sale din *Ermitul*, *Schitul*, *O dimineață pe Caraiman* cad firesc pe simboluri transcendente dezvoltate ulterior de marea poezie eminesciană.

Un simbolism asemănător se află în dialectica ascensional/descendent la *Alexandru Sihleanu* (poet mai lapidar) în viziunea aripei și a vulturului ca embleme ale stării de grație cu echivalențe pirice. Combustia spiritului (fie „suflet", fie „dor", potențînd prin afect obsesiile ontice) setos de dematerializare se exprimă prin aceleași structuri, deși mai puțin discursive : „Sufletul meu arde și ar vrea să zboare / Ca acele păsări veșnic călătoare / Ce în nici o parte cuiburi nu-și clădesc, / Iar credința-n mine de mult timp e moartă, / Pe aripi de flăcări dorul meu mă poartă / Spre un cer pe care nu știu să-l numesc."

Acest poet talentat cu destin de damnat romantic are în egală măsură nostalgia esențelor care înfrînează ascensiunea prin zbor. Inabordabilul numen celest respinge tentativa vulturului simbolic, cunoașterea absolută : „O, Doamne, — a tale taine ai vrut adînci să fie ! / Căci cel ce le măsoară se pierde rătăcit, / Întocmai ca vulturul ce-n oarba sa trufie / Se-nalță pîn-la ceruri — și cade ametit."

Ca întotdeauna, *imaginarul eminescian* va îmbogăți decisiv poetica romantismului nostru, privit sub incidența temei simbolice a zborului. Următor scindării corporal/celest, precedat de momentul tăcerii, al contemplării prin văz ascensional, sau de lecturi esoterice, zborul eminescian va dematerializa prin aripa uriașă a gîndului spațiul aerian. Mai cu seamă legănător-oniric, plutitor la îndemnul erotizant al Îngerului-Somn sau al iubitei, zborul se va transforma în marile postume ale tinereții (ca și în proză), într-o levitație extatică, nocturnă, susținută de „aerul luciu și strălucit de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, prin ploaia de raze". Acest aer ce lichefiază aurul (lumina astrală) poate fi atins de Somnul-androgin „vînăt la față ca mărgăritarul" ce-i întinde Fiului de împărat filtrul magic. Atunci, cei doi, îmbrățișați, pătrund „în lumea de vis" prin vehicolul aripei : „El aripa lui și-o ridică și zboară, / Te duce cu dînsul în lumea de vis." Voluptatea unei

Scanned with OKEN Scanner

asemenea plutiri se comunică aerului și-i infuzează o căldură senzuală, edenică, pe lîngă sinestezii olfactiv-muzicale : „în aer era aur", „aerul cald și strălucit", „o lume de miros și de cîntec (...) de-asupra stelelor", „în loc de aer e un aur, / Topit și transparent, mirositor / Și cald." Transparențele aeriene sugerează organicul pietrei prețioase : „E un vînt cu suflet dulce într-un aer de briliant". Zborul oniric al eului se comunică spiritelor feminine ca iubita moartă („Cînd torsul s-aude e-al vrăjilor caier / Argint e pe ape și aur în aer") sau valkiriilor : „Prin aerul cel moale, clar și cald, prin dulci lumine / Vezi plutind copile albe ca și florile vergine, / Îmbrăcate-n haine-albastre, blonde ca-auritul fir." Subtextul erotizant al aerului cald realizează confuzia cu elementul tandru al apei prin care visătorul ca și proiecțiile sale pot „pluti". Dealtfel celestul acvatic și apa celestă sînt două oglinzi paralele ce se reflectă reciproc și pe care visul zborului le unifică. O asemenea dematerializare supraconștientă prin interferența evanescentă a elementelor își are însă alte soluții literare : structurarea (telurică) prin arhitecturile domurilor, în egală măsură proprie imaginarului cosmic eminescian, așa cum vom constata mai tîrziu.

În ce privește valorizarea zborului, acela oniric reprezintă o evadare din real, o anihilare voluntară a conștienței, a „gîndului". Dimpotrivă, zborul programat-ascensional, uneori cosmogonic *(Luceafărul,* vezi interpretarea capitolului precedent) corespunde expansiunii spirituale, genialității în căutarea esențelor. Acesta din urmă reclamă ascensiunea montană, ritual necesar aripării (cum iarăși vom vedea), după care, metamorfozat de obicei în vultur, gîndul țintește perihelic adevărurile ultime. Pîndit de prăbușire și din această pricină cu atît mai dramatic, conținîndu-și nadirul, abisul în propriul *eu,* acest zbor ontic lansează „întrebări o vijelie". Presupunînd adîncimea cunoașterii mitic-istorice, interogațiile își urmează drumul ascensional călăuzite tot de *privire.* Lumina mistuitoare a Ideii (supraconștiență) produce însă orbirea și carbonizarea păsărilor temerare, iar speranțele conștienței acceptă soluția plonjării în imaginarul poetic. Prin urmare „întrebările" expansioniste, titaniene dic-

tează legea prăbușirii vulturilor, paralelă sfîrșitului cosmic : „Prefăcute-n vulturi ageri cu aripi fulgerătoare / C-ochi adînci și plini de mite, le-am trimis în cer să zboare, / Dar orbite, cu-aripi arse pe pămînt cad îndărăt, / Prefăcute-n stele de-aur merg pîn/la veciei ușă, / Dară arse cad din ceriuri și-mi ning capul cu cenușă / Și cînd cred s-aflu-adevărul, mă trezesc c-am fost poet."

c. Romantismul zborului (expresia lui Bachelard), cuprinde, pe lîngă mobilul ontologiei supra-conștiente (pîndită de eșecul simbolizat prin ardere devorantă și cădere în abis), cristalizarea operei estetice .Transgresînd ciclurile istorice, efemere, poetul și poezia („cîntare") se integrează la Eminescu în regimul aerianului și aripei din care crește copacul „gîndului", un ax al lumii spirituale. Reflectată de limbul chtonian al apelor, planarea poetului-pasăre sacralizează spațiile și dezmărginește timpul : „Numai poetul, / Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului. / În ramurile gîndului, / În sfintele lunci, / Unde păsări ca el / Se-ntrec în cîntări."

O astfel de plutire dematerializată, implicînd „gîndul și cîntarea", („stele fixe" ale poetului, vezi Șt. Cazimi, *Stelele cardinale*, Ed. Eminescu, 1975) o poate realiza în egală măsură cealaltă izomorfie a zborului. Fiind, lucru știut, „înger palid cu priviri curate", poezia eliberată de „umbra" telurică poate realiza ascensiuni serafice, precum Somnul sau frumoasa moartă. Bucurîndu-se de atributul libertății ascensionale, aripa, care-l face „să treacă de al lumii curs mizer și meschin", seraful poeziei este „formă diafană" alcătuită „dintr-un noian de raze", „cu aripi albe, ca marmura de pal". Imaterialitatea magică a substanței sale este de fapt o corporalitate de un fel anume, sinteză a „cîntului" și „gîndului" cu razele selenare, stimulatoare ale forțelor onirice, de unde paloarea marmoreană. Acest duh înaripat este proiectat uranic de esența spirituală a Feciorului genial : „Tot ce-am gîndit mai tînăr, tot ce-am cîntat mai dulce, / Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil /, S-a-mpreunat în marea aerului steril / Cu razele a lunei ce-n

Scanned with OKEN Scanner

nori stă să se culce / Și a format un înger frumos și juvenil."

Natura celestă a acestuia derivă din dialectica platoniciană integrată imaginarului eminescian, iar plutirea sa voluptoasă va marca metafora fluidității acvatice, — „marea aerului steril". Evanescența aeriană va revela numai pentru vizionarul marcat de „pala nebunie" „acest chip palid ca o stafie", făcîndu-l perceptibil, senzorial. (Paloarea, totdeauna semn al spiritului hipertrofic, va unifica hybrisul byronian al ermitului halucinat cu îngerul său exsanguu). Privirea unui alt eu decît cel genezic, în cazul de față al Magului, reduce viziunea la imaterialitatea ei inițială, la „locul de-unde vine, cu norii ori cu unde", substanțe metamorfice, baroce, ale apelor aeriene. Atunci visarea ascensională a vizionarului reproiectează îngerul în zenitul celest („Și fuge și se duce pe-o rază iar în sus"), unde solul poeziei își regăsește eul peren (platonician)al Feciorului, „sufletul" său, „palid" asemeni Chipului. Natura tuturor acestor ipostazări nocturne ale spiritului creator (prinț, ermit, înger), efect al sciziunii inițiale, se supune magnetismului uranic : „E sufletul meu palid, e sufletul meu dus / Ce părăsește lumea de cer ademenit."

Acolo se realizează „amorul" platonic, reîntregirea sufletului cu emisfera Poeziei, „jună, dulce, *pală*" (s.ns.) care „plutește printre stele", într-o nuntire extatică selenară, — „plutire" onirică prin armoniile pitagoreice și regresiv-nostalgice proprii poetului : „Căci am pluti-mpreună / Prin norii cei lunatici, prin stelele ce sună."

În același spațiu ascensional, hyperionic, Luceafărul își definitivează solitudinea astrală după încercarea infructuoasă, dramatică de a descinde în materie printr-un eros, dimpotrivă, telluric.

Alexandru Macedonski trăiește un romantism al zborului, esențial pentru imaginarul său, sub semnul soarelui, (astru clasic conform tipologiilor călinesciene). Dematerializarea sa presupune un efort (al voinței lucide) de transgresare a realului, și nu o cufundare „lunatecă" în visătorie eminesciană. În schimb, tocmai acest „impuls energetic" (A. Marino) apropie poezia macedonskiană de

Scanned with OKEN Scanner

titanismul eminescian mai evident în opera de tinerețe a poetului național. Extravertirea și egotismul vindicativ macedonskian potențează cu atît mai mult singularizarea sa prin transgresarea realului : „Din real ieșit afară nu mai ești ca orișicare". Complexul monarhic și voința ascensională se întîlnesc în aceleași rădăcini cauzale, iar poezia generică are a exprima, evident „sublimul zbor al spiritului" și o „descatenare". Momentul scindării teluric/spiritual ca preambul al „istoriei" zborului include și la Macedonski emblema aripei („Zburam pe aripi strălucite") într-o ascensiune perihelică. Iarăși starea de grație a poetului se confundă cu sufletul-pasăre peren în rebeliune extatică, legată de simbolismul piric. „Astfel : fiindcă apogeul la care sufletul atinge / Cînd poartă cîntece-ntre aripi dă naștere la răzvrătiri, / Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge / Și muzele că vor rămîne amăgitoare năluciri ?"

Zborul macedonskian ca atare poate avea o dublă conotație simbolică. Cea dintîi (jubilație a dematerializării însăși în aerul cald, solar, sudic), compensează procesiunea funebră din Bucureștiul întomnat, pluvios, ce are în centru imaginea autoscopică, a dublului supus dezagregării organice. Spiritul ascensional, peren, în „zbor fantastic, un zbor fără de nume" revede „casa părintească" „Și Dunărea un șarpe dormind peste cîmpii", spre a atinge „Cu tainica schinteie a sufletului meu" țărmul „Italiei iubite". Antiteza clasică a romantismului, Nordul apăsător și Sudul luminos, alimentează extazul planării libere, edenice, eliberată de povara trupească : „Și-n vecinică lumină mă duc fără-ncetare / Trec mările albastre și nu mai am hotare... / Munți, dealuri, văi și cîmpuri străbat neobosit / Purtat de-aceeași rază, ușor și fericit."

Și mai frecvent apare însă la acest poet devorat de himera gloriei și ulcerat de adversități, simbolismul estetic al ascensiunii ca receptare și realizare a mesajului poetic conținut în structura adîncă a elementelor. Energia care desferecă aceste latențe cosmice și subiective aparține vocilor celeste și sinesteziilor olfactiv-vizuale-muzicale magice. Fără a mai urmări sciziunea organic/spiritual care se petrece într-o secvență apriorică, im-

Scanned with OKEN Scanner

plicită, istoria zborului estetic macedonskian începe chiar cu ariparea sufletului. Atunci extazul nu mai este solar, biruitor al densității gravitaționale („corpul sub destinul cunoscut") prin „inimă" („suflet", „gînd" la Eminescu) devenită „clar azur și soare de-aur". În *Perihelie*, poem-manifest al imaginarului ascensional și al supraconștienței Macedonski va clama victoria spiritului liber prin dematerializare, asupra forțelor materiei inerte" : „Oh ! lăsați pe-oricare suflet în a lui perihelie / Fericiți-l cînd pămîntul pentru dînsul a murit, / Prosternați-vă cînd aripi, mai presus de vijelie / Îl răpesc în adîncimea unui vis nețărmurit, — / Oh ! lăsați pe-oricare suflet în a lui perihelie."

Dar și mai interesant pentru dialectica dematerializării și a zborului, poemul *Noaptea de mai* nu rămîne emblematic doar pentru imaginarul macedonskian, ci pentru întreg romantismul românesc prin celebrarea forțelor creatoare decantate din sevele teluricului, prin transgresarea „vremelniciei" carnal-organice înseși. Justificăm astfel aparenta analiză a textului ce urmează, orientată însă spre *istoricitatea* ascensionalului, exponențială pentru treapta estetică a romantismului, fertilizat la Macedonski de integrarea corespondențelor simboliste.

Strofa de deschidere, (citată anterior) cuprinde în metopeea ei interogativă triada proprie temei romantice a zborului : sufletul-pasăre, focul inițiatic („foc sacru") și elanul perihelic. Sufletul înaripat în drum spre „apogeul" celest predestinat poetului se constituie astfel drept ziune-princeps. Spațiul teluric, (de o clasicitate bucolică), termen antinomic și complementar, trebuie părăsit prin impulsul energetic ce precede zborul, „fioru-mpreunării", iarăși platonician, cu transcendența. Imaginarul macedonskian bipolar, teluric și totodată celest, își arată astfel structura exponențială pentru romantismul românesc, dar și, în cadrul acestuia, convergența cu poetica eminesciană. „Noaptea blondă" își serbează nupțiul între roze", pe cînd „parfumele din mai înalță reînnoite-apoteoze." Între aceste efluvii erotizante, dar și inițiatic-transcendente sînt chemate „muzele"-„vestale" păzitoare ale „focului sacru" ; cîntecul privighetorii punctează muzical ciclurile erotice ale firii. Lumina selenară reflec-

tată de ape, altă epifanie a sacrului, completează sistemul corespondențelor simboliste, dar și congener-eminesciene. Nuntirea ca ascensiune, „Cînd zboară fremete de aripi în fundul cerului deschis", împreunează teluricul cu uranicul pe acest fundal al dematerializării, alcătuit din strălucirea esenței translucid-minerale (diamantul) și metalifere (argintul). (Abisul apare „diamantat", iar izvorul „s-argintuiește de alba lună care-l ninge"). Sub forța magnetică emisă de „apogeu" (supraconștiență) materia se rarefiază, iar imponderabilul celest („eterul") se „telurizează" devenind „abis" (receptacol feminin) răsturnat, „cer deschis" menit a chema sufletul înaripat al poetului smuls pămîntului prin extaz. Mobilul smulgerii, estetic, își adaugă unul etic, poetul respingînd degradarea umană („Omul reajuns o fiară" „ura și trădarea", „jalnice nevroze"). Cunoscutele laitmotive realizează translația : de la „vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze", la apelul „veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit". Pregătirea zborului cathartic accentuează somnolența nocturnului (mai rar la solarul Macedonski) subliniată muzical („Mai dulce sunetul de flaut") și pictural în sensul *adîncirii* volumelor : „Se face mai albastru-adîncul, și codrul mai adînc se face" Polul simetric al descinderii, „valea", naște și ea printr-o sublimare a organicului dezagregat, prearghezian („mucegăitul smîrc al văii"), „albul nenufar" al poeziei, printr-o cosmogonie la fel de ascensională în spațiul matricial, contras al văii, în care mîlul adîncurilor urcă dematerializat spre zenitul pur al poeziei. Magia lunii mai, evocarea Eladei mitice cu fauni și naiade (sugerîndu-ne paralel, imagini din *Memento mori*), direcționează cufundarea în abisul anistoric, realizînd anihilarea „durerii" (într-un mod schopenhaurian la acest adversar declarat al filosofiei idealiste germane). Psihismul ascensional, emblema aripei, dematerializarea lunară, sinesteziile magice (parfum de liliac, roze, crin și cîntec) sînt tipice pentru poetica macedonskiană a extazului : „E mai și încă mă simt tînăr sub înălțimea înstelată... / Halucinat cînd este-azurul, vederea este fermecată, / Aud ce spune firul ierbei, și văd un cer de aripi plin / M-așez privind în clarul lunei sub transparența atmosferei / Și-n cerul îmbătat

de roze sfidez atingerea durerei / Cu cîntece nălucitoare cum sunt candorile de crin."

În această pregătire a zborului inițiatic crinul este încă „nălucitor", ca și poezia în faza in-formală. Modificarea topică a laitmotivului, de la „veniți : privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit !", la „veniți, privighetoarea cîntă în aeru-mbătat de roze" însoțește treptele axiologice ale inițierii („liliacul" — „roza") marcate și eufonic, prin înlocuirea rimei decise masculine cu alta, de sonoritate oniric-feminină.

Definitiva smulgere din teluric, zborul nocturn și în schimb „materializarea" poeziei cuprinde în finalul poemului celebrarea nopții transfiguratoare care infuzează aerului „raze de argint și aur", un văl (alt simbol inițiatic) — „subțirele-i zăbranic" cu meniri ascensionale, care să lege teluricul de cer. Melodia însoțitoare aproape eminesciană — „glas de bucium la focul stînelor aprins", și „izvorul" constituie un fundal orchestral grav, anihilator al „durerii", eliberînd Logosul care, la porunca nopții (esență oniric-ascensională) comunică sferelor teluricului concentric ascensiunea muzicală spre „apogeu". Pe rînd „dealul", „văile se ridicară, / Cu voci de frunze și de ape, cu șoapte ce s-armonizară". Glasul privighetorii, izomorfie a poetului aripat, urcă în virtutea aceleiași absorbții într-un zbor uranic. Abia după aceste premise de o savantă gradație a simbolurilor structurate orizontal și vertical, apare pronumele confesiunii : cercurile conotative antrenează *eul* poetului, receptor al „semnului" dictat de Logos, spre a-l proiecta ca supra-eu „spre înălțimi neturburate" ale eternului cer hyperionic : „Iar cînd și mie-mi zise : «Cîntă !», e-un singur semn mă deșteptă, / Spre înălțimi neturburate mă reurcă pe-o scară sfîntă... / În aeru-mbătat de roze, veniți : privighetoarea cîntă." „Scara sfîntă", semn al ritualului ascensional celebrează desprinderea de profan spre identificarea cu supra-eul Logosului de factură platoniciană (ca la Eminescu). Privighetoarea-poetul „cîntă" în însuși zenitul celest înconjurat de epifanii ale formelor terestre golite de inerția lor gravitațională.

Dar tot la Macedonski se află epilogul tragic al zborului transcendent, prăbușirea de obicei telurică. Fie că după extazul perihelic, solar, în care cunoaște plutirea onirică, șocul realului îl readuce în orașul meschinăriilor burgheze (nu întîmplător autumnal, cu „o zi-nnorată" și frunze gonite de vînt), fie că după flacăra inițiatică, „arhanghel de aur" al „inspirării", emirul, refuzat de Meka himerelor, recade în teluric, între „nămeții de umbră", redevenind „făptură de humă". Polaritatea *cer-aer-pămînt* conține paralelismul macedonskian specific, de asemenea antinomic, *cald/rece*, pînă la „urgia", „viscolu-albastru" și mineralizarea lunii, toate imagini nocturne. Energia ascensională, biruitoare în și prin zămislirea Logosului, dematerializarea cathartică este astfel pîndită și devorată de capcanele teluricului. Într-un cuvînt, după zenitul unor „înălțimi neturburate", (supraconștiența) poetul damnat redevine ceea ce a și fost înainte de dedublarea transfiguratoare, „făptură de humă". Marcînd dialectica diadei vis/realitate (primordială la Macedonski, — vezi A. Marino), descinderea în materie pecetluiește totodată sfîrșitul zborului romantic văzut ca *istorie ciclică* cu treptele sale : dedublarea, energia smulgerii, plutirea onirică sub acțiunea elanului cosmic ascensional. Simbolurile zborului, aripă (ușorul esențializat al spiritului, — Platon), îngerul, pasărea monarhică (vulturul), sau privighetoarea se integrează în efluviile sinestezice (macedonskiene (floral-muzicale). Semnificația zborului rămîne (în romantismul consfințit istoric) aceea ontologic-titaniană, ca și cealaltă, de natură creatoare, — geneza „cîntării", a poeziei însăși. Stilistic, tema zborului este conținută la romantici în monologuri patetice, extravertind nemijlocit, retoric, „descatenarea" eului.

Păstrătoare (deși în alte formule) a poeticii romantice, poezia interbelică și contemporană se întoarce la tema zborului, mai ales la poeții supuși imaginarului titanic-ascensional și absolutului ca idee.

Lucian Blaga, nu întîmplător în volumul de tinerețe, neînfrînat-retoric, se declară parte a cosmosului solar

Scanned with OKEN Scanner

(„credința mea o sorb puternică din soare"). Tentația dematerializării titanice prin simbolul aripei și a săgeții, clamarea retorică a expansiunii în vibrația luminilor dau poemelor configurarea romantică : „Pămîntule, dă-mi aripi : / Săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decît cer, / deasupra cer, / și cer sub mine — / și-aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de-avînturi nemaipomenite / ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, / să nu cîrtească : / «Sînt rob în temniță !»"

Reintrarea în teluricul nocturn (dominat de tranziența apelor uneori negre, funebre), sau dimpotrivă, germinativ, tradițional, va reveni în volumele ulterioare, celebrînd chtonia interferată incidental cu cerul.

Alexandru Philippide, poet supus glasurilor cosmologiei romantice, este (cum am menționat) totodată unul al smulgerii din teluric, dar și al zborului extatic, al plutirii. Obiectivat prin translație în figura lui Prometeu sau subiectivizat în simbolurile clopotelor, Philippide răsmîne titanul potopit de absorbția solară. Nu întîmplător eroul său civilizator-mitic descoperă extazul ontologic într-o ascensiune perihelică pe care o anunță lui Zeus : „Eu / Mă voi urca spre soarele puternic, / Să-ntîmpin vremea nouă-n drumul meu. / S-adun în mine fulgerele toate, / Să mi le-aprind în ochi, să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb, / Și cerurile toate să le sorb !" Acest strigăt „care de-a pururi tot mai sus se suie", elementele cosmicizării („aripi, „avînt") și sinuciderea prin aneantizare solară anunță dezagregarea pirică, în ultimă instanță un zbor dematerializant. Stilul ne apare de o frenezie romantică depășind chiar mostrele secolului trecut : „Rămîi în urma mea, Pămînt ! // Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă ! / Avînt, o, Cer ! o, vînt, aripi ! să zbor ! / Să simt cum crește-n mine Nemărginirea oarbă... / Bulboana soarelui clocotitor / Pe veșnicie să mă soarbă !"

Mai încifrat, mai modern, limbajul altor poeme esențializează tema zborului și polarizarea celest/teluric; clopotele, de pildă, esențe ale eului, simbolizează cosmosul concentric „cu soarele drept limbă", apte de cavalcade

aeriene („o horă / Sonoră ; / Și-apoi porneso ca să colinde / Cît văzduh poate glasul lor cuprinde"). În alt poem aceleași receptacole, „cu dangăte zglobii de bucurie" „se înălțau țîșnind spre cer în zbor", / prin tot văzduhul larg, din zare-n zare". Conținînd energii ale zborului sub „goarna luminii", antrenînd „sufletele toropite" spre zenit, clopotele rămîn totuși pîndite de boala telluricului „ca niște păsări cu aripi rănite" zăcînd „prin văi, pe dealuri", supuse deci neiertătoarei integrări. Ideea de zbor rămîne și la Alexandru Philippide implicată în dilema ontologiei titaniene dar și în „cîntarea" orgiastică a clopotelor.

Emil Botta, cel ce avertizează despre primejdiile himerelor uranice, este el însuși un mare poet al dematerializării selenare, eminescin prin aceasta. Ipostazat monarhic, cerul ca prezență sacră („Cerule Doamne, Puternice") devine singurul stăpîn admis („sclav cerului fire-ar să fiu, / lui, numai lui să mă plec"). Prin pulsiuni ascensionale Uranos realizează sciziunea *greu/ușor* premergătoare acelui romantism al zborului, determinat, ca formă literară, istoric. Telurizarea opacă („plumb") se opune și la Botta limpezimii aeriene emițătoare de efluvii sonore platoniciene. Titlul cu sens emblematic, *Poetul și lumea lui,* devine astfel un manifest al psihismului ascensional, oniric, de tipologie (pînă și stilistic) romantică. Melopeea imnică îmbrățișează *apropierea depărtată* de cer a poetului în „tutelară noapte". „Laurii visului fruntea-mi încing, / lauri de plumb tîmpla mi-o farmă... / Înseninările sună, stelele ning, / auzul mi-e stins de o stranie larmă. / Aproape-s de voi, departe, aproape, / diamante ceresc, aer plin de vaiuri, / de voi sînt aproape, turme stelare, / buchete, cascade, alaiuri !"

Pedeapsa de a fi devenit „spirit" se realizează în urma zborului extatic atunci cînd „Pe aripa incantației pluteam / Spre ispita muzicii nemaiauzite", „risipindu-mi sufletul printre îngeri". „Lumina tărîmului Necunoscut" se cucerește cu un „preț întunecat", conținînd epilogul zborului ca istorie, „căderi", „restriște și frîngeri". Cu toate acestea, dematerializarea prin zbor invadează poetica lui Emil Botta prin simbolurile aripei și ale păsă-

Scanned with OKEN Scanner

rilor cîntătoare din plaiurile natale. Așadar acest „vis uriaș" poate fi celebrat de „aripi de aur / și stoluri și stoluri" ; de „suflete pline de foc, inimi încinse de pară", — elementul piric, spiritul incandescent realizînd transferul vertical, „extazul" (macedonskian) : „Ceru-i răpit și-n extaze răpită e firea". Mierla, simbol supraconștient și estetic, ideal, spirit tutelar al lui Botta, este invocat ca alter-ego al poetului înaripat : „Tu, lirică mierlă, idolul meu, / ești aievea cum te-am visat, / frenezia mea dulce, arc în ceruri mereu."

Privighetoarea, „filomela / Și cîntu-i ciudat" realizează și ea dematerializarea silvană și acvatică (sfere telurice) spre „egida lunei, în cer fără pată". „Săracul de înger", alt mesager (romantic) înaripat, descoperă ființei poetului, „darurile toate, / în lumină lucind și-n puritate" — „raiul aiurărilor mele", „raiul cu cimbale și ocarine", îmbinînd muzica sferelor cu irizările metalifere și cu parfumul sinestezic lunar, pe rînd „argintul tău, floarea ta, o brîndușă". Legea zborului cu vehicolul luminii lunare aduce extazul dematerializării dar și combustia damnării de a fi spirit, pentru poet — alesul crucificării simbolice : „Suferința mi-a pus / pe frunte cununa / la ceruri să urc / odată cu luna."

Relevarea ontologic-estetică a esenței, a absolutului și a Logosului nu poate avea loc la acest mare poet al extazului ascensional decît „în grădina cerească / unde îngeri trăiesc".

Gellu Naum, promotor al anti-poeziei avangardiste ca remediu în fața lirismului solemn, („pohezia", „pohemele") se lasă și el invadat de imaginea-princeps a înaripării transcendente. Ea însă trebuie ascunsă de ochii trecătorilor, ca însemn bizar, și nu clamată retoric. În banala postură a pietonului obosit, „picior peste picior pe banca asta vai de mama ei", poetul își trădează esența ascensională : „Au început să mi se vadă penele. Acolo unde neavertizații ar putea să bănuiască o cocoașă îmi țin înghemuite aripile." Malformația aberantă a alcătuirii sale anatomice rezidă tocmai în „organul" zborului, aripa transcendenței spirituale. Plutirea propriu-zisă, anihilată ca derulare explicită, conținută latent în emblema *aripei*,

face parte dintre „tentațiile nostalgice“ refuzate aprioric de poetul-ironist. Cu toate acestea, „enorme sisteme“, „spațiu nelimitat“ ce emite „raze de o minunată luminozitate“ rămîn la adversarul „sentimentelor“, singularul poet ce este Gellu Naum, polul-zenit al teluricului cotidian.

Nichita Stănescu are imaginarul bîntuit de viziunea păsărilor și aripilor, atribute ale mamiferelor, obiectelor și, evident, ale poetului însuși, trăitor „în numele păsărilor, / dar mai ales în numele zborului“. Ființa organică a celui din urmă, tunel concentric de păsări cu vedere hiperbolică, face parte din pasărea uranică, de vreme ce aflăm despre „gușa aerului“. Oul genezic primordial „în vulturare“, semn teluric, coexista cu pietrele, monarhie a supra-păsării regale. Visceral și dematerializat în același timp, decapitat de cer, poetul eliberează „din văgăuna gîtului“, un stol de păsări ciripitoare și verzi. Veghea, *vederea* interioară, „privirea gravidă“ deci transcenderea, se transferă într-o pasăre înălțată „pînă dincolo de moarte“. Înscrisă într-o orbită uriașă a spiritului cosmic anonim, pasărea relevă ontologic : „Ca un noroc s-a răsucit un stol de păsări / Sub vederea mea. / Am zis că poate este o vorbire. / Am zis că poate e vederea altcuiva.“

Îngerul ciudat, imobil în planarea lui pe un scaun citind o carte, este ținta rugii, derivată din apelul romantic al ascensiunii : „Cînd tu în dreptul meu, strigai — / o, îngere venit din rai, / mă lasă să m-atîrn și eu / de scaunul tău, de brațul tău.“

Dincolo „de-acoperișe, / de ramurile verzi, piezișe“, semne ale civilizației noului secol, zborul conține același romantism al transcenderii și al căderii : „Astfel prin aer și prin ziduri / cu îngerul zburam și eu, / la fel cum flutură în vînt / mătasea unui steag înfrînt.“

Geneza teluric-visceral (deseori în acest sens, ironică, antitradițională), a aripei înscrie poetica lui Nichita Stănescu în figura zborului uranic, dezvoltată anterior în plin romantism românesc.

Scanned with OKEN Scanner

III. MATERIALIZAREA

(a. STELELE, LUNA. b. „A CERULUI CÎMPIE". c. DOMURILE.)

Ca erou al contemplării și vizionar universal (G. Bachelard), romanticul supune cosmosul (non-eul ideal), dar și eul, dematerializării progresive. Plutirea liberă în eterul neîngrădit și luminos este modul său de a cuceri esența și de a atinge Ideea. Paralel însă cu decizia de a-și părăsi eul teluric și social, el încearcă nevoia contrarie de a materializa cosmosul, de a „organiciza" vidul *adînc* prin ontologia inconștientă a imaginii. Pierzîndu-se în extaz, el conferă totodată eterului o „telurizare" prin galaxii, stele și sori care plutesc ca niște continente și insule pe oceanul uranic. Nu întîmplător cerul romanticilor români va cuprinde în formele verbale mai cu seamă, condiția acvatică a înnotului, deseori în lentă, onirică descindere. Este ipostaza interferării uranic / teluric printr-o anume poetică structural-organică, și nu prin viziuni cu relief material perceptibil. Dematerializarea și materializarea cosmosului ca procese coexistente alcătuiesc astfel diada unei antinomii specifice imaginarului romantic.

Există însă (evident, la Eminescu) o potențare de gradul doi a voinței de a materializa universul. Nu va fi vorba numai de a induce prin metaforă densitate aerianului, organizîndu-l telurio prin „a chaosului văi", „a cerului cîmpie" (sintagme ale interferării elementelor), ci și de a ritma în volume colosale vidul, aerul selenar sau solar, luna, sorii, lumina, norii, stelele, mine-

Scanned with OKEN Scanner

ralizîndu-le și solidificîndu-le în domuri metamorfice, baroce. Lumina astrală devine astfel marmură, golurile, ferestre arcate ; columne, porți, aer acvatic susținînd plutirea zînelor onirice, blonde, prin „hale" infinite. Este o arhitectură oniric-cosmică fără egal (din cîte știm și am urmărit) în imaginația literară a lumii. Acest efort de a construi coexistă, am mai spus, cu imaginea unui cosmos imperceptibil-descendent care naște interogații orfic-neliniștitoare, precum acestea : „Dar mai știi ?... N-auzim noaptea armonia din pleiade ? / Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite *cade ?* / Oceanele-nfinirei o cîntare parc-ascult. / Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană ? / Poate-urmează-a arfe'-antice suspinare-aeriană, / Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult." Această descindere în „văi de chaos" a cerurilor acvatice, infinite, pe fundalul muzical al „arfelor" reclamă efortul de a le da consistență prin elemente organizatoare ce ritmează spațiul : astrele, „a cerului cîmpie", și, prin transcenderea reliefurilor uraniene, „domurile".

*

a. Stelele ca semn și privire a Spiritului universal, marcă a *gîndirii* uranice (același antropocentrism romantic-eminescian), prezidaseră dematerializarea prin absorbție ascensională a eului teluric. În aceeași măsură însă, fiind *privire,* ele reclamă, în spațiul sacrului, figura platonică, plotiniană a îngerului (hermafrodit sau adesea feminin) — spiritul tutelar al ființei pămîntene și al destinului ei. Firește, pînă a pătrunde în asemenea sublimări simbolice, la primii noștri romantici stelele păstrează elementul *spectacular* al sublimului cosmic prin revelare adresată văzului.

Mumuleanu și Heliade, fiecare cu treapta harului ce i-a fost hărăzită, văd în stele divinul devenit manifest prin Logos și privire. La cel dintîi, înaintaș al romanticilor, invocarea păstrează chiar tonul *Laudelor* și al *Psalmilor* biblici : „dintr-al său ascuns palat", „triumfătoare", Noaptea dizlocă lumina din „vale" și „munte" aducînd în schimb „stelele ei slujitoare" care „pre-al ei

Dumnezeu măresc, / O lumină dulce, lină, / Muritorilor zîmbesc." Cu toate acestea, de pe acum, la Barbu-Paris Mumuleanu *privirea* relevantă și revelată a stelelor („Parcă-s candele aprinse / Ochilor cei privitori") nu se poate manifesta decît într-o tăcere inițiatică, o condiționare a muzicii sferelor. Desigur, ceea ce intuiește fără s-o vrea poetul, capătă o expresie rudimentară : „Într-o armonie toate / Fac tăcere peste tot".

Glorificind acești „luminători ai lumii" în „templul (...) cel mare", Heliade enunță fertile corespondențe ale „armatelor de stele" : „Lumină vă e rouă, prin ea vorbiți vederii". Logica sinestezică dar și încifrarea esoterică, transformarea stelelor în alfabet inițiatic (Cartea cerului) duce la lectura esențelor prin inspirată ascensiune. Ochii poetului, înainte de zborul uranic (treaptă analizată) ; „se uită la vecie, / Din stea în stea se plimbă, în orice stea *citesc*" (s.ns.). În egală măsură geneza stelelor însoțește alunecarea zilei spre timpul magiei invocat prin descîntec și condiționat iarăși prin „nemișcare plină" și somnul apelor. Viața secretă a stelelor cuprinde proliferarea lor treptată („Încep a luci stele rînd una cîte una") dar și descreșterea lor nefastă („Și, cobe, cîte-odată tot cade cîte-o stea"). Magia nocturnă inculcă Floricăi vise demoniace la care participă stelele, întrucît ființa cosmică poartă „vesmîntul său cel negru, de stele semănat", aceasta comunică o altă viață, onirică, „lumii" care în „brațele somniei / visează cîte-aievea deșteaptă n-a visat". Stelele dețin deci puterile divine ale supraconștienței dar și emanațiile abisalului.

Grigore Alexandrescu conjugă discursul retorico-patriotic despre Eterie — „mărețe suvenire din vremi ce-au încetat" cu perceperea semnului uranic. Fără a fi poet al zborului și al extazului vertical, tutelat, dimpotrivă, de forme telurice, Alexandrescu simte pulsiunea termenului advers. Față de „valea bogată în morminte" de la Drăgășani, în același preludiu al stazei („nici zgomot, nici cel mai ușor vînt ; / nimic viu") visătorul acceptă ascensionalul privirilor stelare : „Și stelele deasupra pe lunca părăsită / Luceau ca niște candeli aprinse p-un mormînt". Funebrul teluric străjuind vestigiile trecutu-

Scanned with OKEN Scanner

lui solicită faste izomorfii uranice cu spații întunecate străpunse de „candeli". Aceeași încremenire onirică („Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii") stimulează „trista gîndire" a poetului să se desprindă de semnele arhitectonic-orizontale ale efemerului (aste ruine cu mîndre suvenire" — implicație ideologică consacrată de pașoptism), spre a pătrunde în uranicul luminat prin metafora mioritică : „privesc cum orizontul se umple de făclii".

D. Bolintineanu aduce unor asemenea reliefuri vizuale ale luminii (chiar dacă transcendentă) o îmbogățire a fenomenologiei imaginarului. Acest poet al nopții, obligatorie în deschiderea secvențelor sale eroico-epice sau erotice, nu se limitează la valorizarea luminii ca atare prin epitete abstracte-„de aur". Noul pe care îl aduce în materializarea cosmosului constă în regimul acvatic al spațiului astral, o fastă și subtextuală confuzie a elementelor de care va profita Eminescu. Invocarea stelelor are drept complement apa caldă, feminină, sudică a Bosforului, în care ele se reflectă, „se scaldă" transformate în flori. Strălucirea minerală comunicată întinderii marine se difuzează prin luminiscență moleculară : („pulbere de stele"), unda va fi „poleită de miriade stele". „Steaua/floare" va apare premonitoriu, evocînd „țărmuri unde înfloresc / Stelele de aur peste marea lină". Raportul mineral-vegetal indică o formă sintetizatoare a organicului la Propontide „Scînteind la focul stelelor splendide / Semănate-n fundul cerului plăcut." În pofida inabilității laxe a epitetelor, reținem imaginea stelelor „semănate", fiind deci plante cu tulpină și corolă crescute în cupa răsturnată a cerului. Viziunea animist-erotizantă a lui Bolintineanu va da alteori stelelor corporalitatea feminină, ele devenind întruchipări ale „sultanelor" din *Florile Bosforului* : „Stelele, ca d-altădată / Scaldă coamele-n Bosfor". Înnotul, regimul acvatic al cerului strălucitor-înstelat, („lichidele cîmpii"), plutirea paralelă a celor două elemente, natura vegetală a aștrilor se conjugă în finalul lui *Conrad*, într-o pagină de foarte bună poezie : „Plutește dulce vasul și boarea

Scanned with OKEN Scanner

suflă-n vele ; / Scînteie-albastra mare sub ploaia sa de stele. / Și luncile-eterate cu florile de foc / Plutesc strălucitoare, strein și magic joc !"

Confuzia uranic-teluric-acvatic, „luncile-eterate" ascensionale și „albastra mare" orizontică participă la dinamica secretă a Timpului insesizabil, o plutire a întregului cosmos pe apele devenirii — „strein și magic joc".

Eminescu, în virtutea vocației sale fundamental-uranice, contemplă cerul înstelat ca pe un grandios spectacol atribuindu-i semnificații inițiatice și animiste. Dar acesta este primul pas spre simbolizare. Influența astrală a destinelor (individuale și etnice), argument al omologiilor cosmic/umane și viziune arhetipal-romantică se manifestă în tema Cărții și a Magului, cel care o descriptează. Dan-Dionis visează deasupra filelor unui tratat de astrologie (ca un Faust, zice Lovinescu) unde i se înfățișează „constelațiuni zugrăvite cu roș, calcule geometrice zidite după o închipuită și mistică sistemă". (Firul cultural duce, desigur, de la Pitagora la Platon și misticii renascentiști, — vezi capitolul *Doctrine esoterice* din vol. I al prezentului studiu). Decriptarea „de cifre" înseamnă harul transcendent dominînd „lumi, cu mii de mii de stele". Magul din marea postumă de tinerețe este însuși Spiritul universal („Bătrînu-i ca și vremea cea fără de-nceput / Și soarele din ceruri la glasu-i se supune, /Al aștrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut"). Spre a afla destinul Fiului de împărat, el „zodii descurcă în lungul lor mers", descifrînd „legile-n semne din ăst univers". Mag modern, astronomul din *Scrisoarea I* adăpostește „Într-un cran uscat și palid ce-l acoperi cu o mînă", „Univers, rîuri de stele — fluvii cu mase de sori", masa curgătoare heraclitian a astrelor prin „a veciei văi deschise". Magul egiptean însă, înlocuiește „Cartea" cu alt semn inițiatic, „oglinda lui de aur, / unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun". Limpezindu-și astfel „căile lor tăinuite", el citește „semnul întors", advers etniei sale. Sistemul centripet al lumilor rezultă dintr-o „rază de gîndire", epifanie animistă a cosmosului (întrucît, de pildă, „Cerul nori gîndește") și care „ține lumi ca să nu zboare, / Să nu piard-a lor cărare,

să nu cadă-n infinit". Parte din această armonie universală, stelele, emit o „mistică, dulce cîntare" („muzica sferelor") emanată iarăși de „gîndire" și care durează pînă la discordia prăbușirii. Contrasă, cum am văzut, în adîncimea spiritului aberant prin geniu, lumea uranică dublu potențată ca energie a gîndirii manifestată muzical, va fi eternă „în spațiu-i stelar, nemărginit", cu atît mai mult cu cît aici „gîndiri ca stele / lin înfloresc, miriade s-amestică, contrag." Ca panoramă vizualizată, stelele au menirea de a organiciza (luminîndu-l) vidul, sugerînd privirii vizionare reliefuri acvatice și telurice.

Dar sensul corespondențelor deținut de stelele ca semne ale „gîndirii" cosmice se completează la Eminescu prin animism indubitabil organic. Acesta din urmă se revelează prin *privire,* avînd deci o corporalitate chiar dacă esoterică. Trecînd prin orașul adormit, Dionis înregistrează (avertisment al revelației) „o liniște somnoroasă" și „stele de aur ce-și închideau pleoapele spre a le deschide iar". Incendiul din istoria lui 1848 îi oferă lui Toma Nour privelișteа unor „ochi de aur, stelele timide și tremurătoare". Complicitatea uranică față de erosul teluric-acvatic al lumii miturilor elene, iat-o exprimată alegoric : „Surîzînd, clipind ascultă ochii de-aur de pe ceruri". „Ochii *de-aur*" ca sintagmă conține nu numai indiciul strălucirii orbitor-minerale, dar și al valorizării afective. Invers, ochii iubitei sînt stele de „care cerul se înamorase", iar Făt-frumos „vedea cum înfloreau două stele albastre, limpezi și uimite, ochii miresei lui".

Simbol sublimat, stelele pot fi la Eminescu semnul increatului, tinzînd spre geneză, fiind legate atunci de umedul matricial, lichid amniotic — „stele ce în ceri înot" sau constantă a formelor eminesciene — metafora hiperbolizantă — „ocean de stele". Sugestia, mărturisită de epitetul *„umed"*, se află destul de frecvent : „stelele nasc *umezi* pe bolta senină" sau altundeva, „stele *izvorăsc* pe ceruri". Alteori, oglindirea cerului în apele orizontale, chtoniene naște stele prin actul însuși al reflectării : „oglinzile lucii ale valurilor (...) răsfrîng în adînc icoanele stelelor". Dar acest cer plutitor marchează fie spațiul edenic al anistoriei (Grecia, Dacia), fie al ero-

Scanned with OKEN Scanner

sului. În Dacia bucolică „Pe oglinzile-i măreţe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, / Cît uitîndu-te în fluviu, pari a te uita în cer.“ De vreme ce se nasc din ape, în edenul selenar, Maria le culege „ca şi cînd ar fi prins albine de aur.“ Stelele mai pot fi florile cerului sau pietre scumpe iradiante. Acestea din urmă, cristalul şi diamantul conjugînd magic apa şi focul se înscriu în sursele uranice ale luminii. În edenul dacic, iarăşi „Orice stea e-o piatră scumpă — iară florile focoase. / Giuvaeruri umezite cu luminile adînci“. Luna monarhică poartă şi ea „diadem de topiţi aştri“.

Atributul privirii astrale conduce prin organicitate animistă la identitate serafică. Într-o postumă din adolescenţă „copila“ transfigurează lumea, dîndu-i o *anima*, şi prin urmare „Stelele toate angeli îi par, / Angeli cu aripi strălucitoare / A căror inimi tremurătoare / Candele de-aur nouă ni-apar.“ // Falnică-i pare legea Creării, / Lumi ce de focuri în lumi înot, / Candeli aprinse lui Zebaot, / Ce ard topirei şi reînvierei.“ Celebrarea galaxiilor gigantice de foc ce pluteso în spaţiile altor lumi concentrice le revin tot stelelor, „candele“ (ca la Grigore Alexandrescu), dar şi „angeli cu aripi strălucitoare“. Erosul platonician din aceeaşi epocă de creaţie se manifestă prin triada frecventă iubita-stea-înger, pe fundalul „cereştilor plîngeri“ ; „chipul“, icoana (acestui „suflet de înger“) se reflectă precum „palida stelă“ pe „unda rebelă / Pe valul amar“. Anistoria mitică evocă aceeaşi corporalizare revolută prin nostalgicul imperfect : „În vremi de mult trecute, cînd stelele din ceruri / Erau copile albe cu părul blond şi des / Şi coborînd pe rază ţara lor de misteruri / În marea cea albastră se cufundau ades...“ Magnetismul chtoniei manifestat acvatic se corelează totdeauna cu dematerializarea ascensional-aeriană a *privirii* stelelor. Următoarea treaptă a organicizării stelare este steaua-înger tutelar poposit în trupuri efemere, urmare a unui eros platonician în egală măsură. (Viziunea implică ideea plotiniană a degradării corporale, urmată de transsubstanţializare, — vezi cap. *Doctrine esoterice*, v. I al studiului de faţă). O însemnare (mss. 2262) de Eminescu sună explicit : „Sufletele

sînt ființe de îngeri înamorate în corpuri de oameni (...) Sufletu-i înger. Corpu-i om" ; la fel în *Povestea magului* ; îngerii, „prin a lumii vamă cobor bolnavi de-amor / În corpurile de-oameni ce-aștept venirea lor." În funcție de treapta virtuții, îngerul pregătește steaua tutelară a corpului ales : „Imperiul lui cel mare o stea în cer aprinde". Steaua are dimensiuni și destin organic determinat etic : „Atîrnă de viață domnia lor cerească." (Absența stelei tutelare în cazul Prințului se compensează prin galaxiile simbolice ale eului său cosmotic, interior — „gîndiri ca stele"). Cele existente însă, făcînd parte din „stelnicul, marele plai" poartă civilizații ideale, „un imperiu" cu „Cetățile mari" în care, pentru a ne întoarce la triada eminesciană, „regii sunt îngeri cu aripi de-arginți". Steaua magului, de pildă, „de visuri, de umbre, de cîntec e plină", fiind un spațiu edenic/oniric al transfigurării și transcenderii.

Stelele eminesciene, în pofida potențialului lor ontologic și a substanței lor luminiscente, conțin o irepresibilă vocație a corporalității, a organicizării, fiind un semn al sufletului / spirit ales. Totodată ele se află la mijlocul balanței ascendent/descendent.

*

Lucian Blaga și *Emil Botta*, dintre succesorii romantismului, ne par cei mai reprezentativi poeți ai materializării uranice prin obsesia dependenței astrale a eului. Încorporarea astrelor în eu prin voință ascensională apare limpede formulată la Blaga : „Cat în sus, în noapte sus, / stelele-n pleiadă număr". Destinul marei lor durate, („vînt") este de a deveni componente intelectuale și biologice : „Vînt le-aprinde, vînt le stinge, / mi le-aruncă-n gînd și sînge." Corespondențele viului se atestă prin pulsațiile stelelor invocate în cîntec folcloric : „Inimi mari și focuri line — / cîte văd, atîtea inimi / bat în spații pentru mine. / Ard în văi și pe coline / inimi mari și inimi line." Sugestia subtextuală este a organismelor cosmice ale căror inimi ritmează existența terestră a poetului. Cireșul conținînd „taine coapte", misterul vieții, își datorează înflorirea („vara") stelelor tutelare ; deci transcendenței, întrucît, zice pomul, în versuri de

asemenea trohaice : „stelele deasupra mea / nimeni nu mi le-a fura !“ Ideea eminesciană a stelei tutelare din „vinete bolte“ (esoterică dar și a mitologiei române în egală măsură) se enunță prin interogația retorică : „Stea, care subt carul cel mare abia licărești, / nedumerită-ntre șapte lumini, a cui ești ?“ Vestind fie „ceas împlinit“, fie protejînd „un norod, o cetate sau numai o floare“, ea poate fi amenințată prin damnare dacă aparține poetului : „De ești a mea, păzindu-mi anul și vatra, / n-aruncă nimenea după tine cu piatra ?“

Celebrînd ca Novalis „logodnica noapte“, *Emil Botta*, neoromanticul transfigurator al poeziei contemporane, trăiește străbătut de otrăvuri lunare ca obsesii ale imanenței. Invocînd în plîngeri eminesciene-extatice seninul nocturn, „liră / pe care se întrec meșterii îngeri“, poetul caută ca Feciorul, „îngîndurata stea“ a destinului său aberant, „nebuna, steaua mea“. Moartea nu mai este însă eminescian-cathartică, dorită, invocată, ci o amenințare a regresiei corespondente prin mineralizare uranică : „Pe reci întinsori se mișcau / ale stelelor ordii cumplite...“ Nu întîmplător, focul astral cald, benefic (aurul, „para“) ajunge să fie înlocuit prin recele argintiu al „împărăteselor“ extincției care sînt la Emil Botta stelele în acest frumos bocet : „Și voi, împărăteselor, stele de ger, / zeități argintii ale firii, / magice trupe, fiți deajuns / de îndurate pentru cel ajuns / la țărmuri, în pragul muririi“. Sugerînd marea genetic-thanatică prin „țărmuri“, poetul ipostazează Párcele regale ale destinului său finit prin înghețarea semnelor obsedante ale alfabetului cosmic.

Se poate conchide că lumina multiplicată a firmamentului, stelele, nu reprezintă în romantismul românesc atît o „meraviglia“ a scenografiei uraniene, cît o emblemă (corporală, ipostazată) a omologiei uman/cosmic.

*

În fenomenologia imaginației poetice *luna* a marcat romantismul datorită sensurilor sale simbolic-nocturne. Emblemă a poeticii cosmologice, sintagmă-clișeu în poe-

zia și litografiile vremii, ea se adresează cu toate acestea, cauzal, atributelor inconștientului individual și colectiv. Și asta deoarece dincolo de fascinația (dematerializantă) a luminii sale, dincolo de regimul misterului în care cufundă formele spațialității, ciclurile sale evolutive ritmează heraclitian propria noastră devenire. Corespondențele sale chtoniene (feminine) : apa, argintul, ghețurile, zăpada, stîncile, muntele, reclamă recele, increatul, oniricul, bezna, inconștiența, imaginația refulantă. Și nu în ultimul rînd neființa, prin luminiscență minerală plutitoare. Bachelard, Durand, Paul Diel glosează în acest sens pe marginea simbolului lunar ; mai apropiat însă (în tinerețe) de poetica romantismului, ca eseist și prozator, Mircea Eliade conturează ideile în sens prea convergent acestui studiu, pentru a le putea trece cu vederea. Luna conține deci în transsubiectivitatea „fizicii" sale următoarele conotații : „Nașterea, fecunditatea, moartea, apa, femeia, creșterea vegetației, creșterea omului, moartea ca palingeneză, moartea ca moment în ritmul cosmic, moartea ca odihnă." Asemenea „sinteze mentale" duc totodată la „exprimarea simbolică a unității cosmice" (M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, E.F.R., 1943). Se mai poate spune că magnetismul selenar, funebru dar și transcendent, proliferează melancolia (ca stare) și călătoria inițiatică (ca viziune) — în lună — deopotrivă efecte înregistrate literar ale acestuia dintîi. Ossian, cîntăreț al clar-obscurului nocturn, pe țărmuri stîncoase ale oceanului (astrul fiind o „fiică a nopții" ascunsă în umbra tristeții — vezi vol. I al studiului), Young, cel ce demonstra superioritatea nopții asupra zilei prin lumina fragilă lunară, fac începutul figurii emblematic-romantice — peisajul vesperal stimulînd de regulă efuziunile retorice ale melancolicului poet. Încap aici atît poezia esențială a lui Novalis, cît și discursul deseori prolix al lui Lamartine, Musset, ba și lacrimile preromanticului Legouvé tradus de C. Negruzzi cu *Melancolia* sa.

Istoricitatea romantismului nostru amplifică și adîncește această temă a cosmologiei simbolice de la *„uimirea"* nu doar heliadescă însoțită de fior religios, la

plonjarea (eminesciană), în adîncurile imaginarului nocturn prin degajarea tuturor corespondențelor implicate.

Barbu-Paris Mumuleanu, „glas cu durere", pionier al figurii pe care o cercetăm, invoca lumina benefică „răcoroasă" a lunii, „Dulce, lină-nsufleţire / Ochiului cel privitor." Lexicul primitiv exprima prozaic, desigur, ruga poetului către lună spre a rămîne „în centru de *privire*", mărturisind (psihanalitic) o imaginație ascensional-selenară. Sinestezia surprinsă senzorial cu recele dar și cu susurul razelor ne poate mira, totuși. Cîte un arhaism bolovănos dizlocă fluența, deși intuiția de fond rămîne aceea a mareei cînd agită (sonor) undele aerului : „Scumpă și iubită lună, / Fii aproape de pămînt, / S-auzim oblu pîn frunze / *Sunetul acel de vînt*" (s.ns.).

Curios că ulterior începuturile consacrate ale lirismului romantic fac din lună un detaliu obiectual, un apanaj necesarmente înregistrat al nocturnului pictural și atît. Semnul ei uranic va fi perceput mai ales corporal, iar tropii materializării organic-anatomice, nu dezvoltă sugestiile intuite de un Mumuleanu, deși un mediocru mînuitor al versului, inferior (în acest sens) succesorilor săi.

Mai inspirat, *Cîrlova* vede în lună o „vremelnică stăpînă."

Grigore Alexandrescu o admiră „licurind" „ca făclie depărtată", dar și personalizată „cu o palidă zîmbire" în acord cu obligatoriul „suflet pustiit" (al poetului). Materializarea îi subliniază sfericitatea și culoarea : „glob rubinos, nopței dînd mișcare și viață" ; prezență oricum feminină, luna mai deconspiră intenția unei întîlniri erotice, păşind „învăluită în umbra unui nor".

Bolintineanu, fixînd și el luna pe cartoanele scenografiei sale o vede ca pe un obiect artizanal, consacrat de cunoscutul vers „Ca un glob de aur luna strălucea". Odată cu stelele apar însă la Bolintineanu evocările reflexului lunar acvatic, începutul „oglindirii", mai ales în *Conrad*, cum am și văzut, viziune unificatoare pe care o va dezvolta Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Cezar Bolliac, deși un chtonic prin structura imaginației, își motivează avînturile ascensionale (montane) prin fascinația cerului nocturn. Luna ca semn al extincției, somnolentă trece prin „troienii grei de aburi", dematerializîndu-i. Atunci poetul o invocă, înainte de viziunea apocaliptică finală : „Plutește, plană luna, pe lumea adormită / Ca barca în lumină în ocean senin", conjugînd iarăși cele două elemente. Și totuși la poeții preeminescieni, luna, deși permanent prezentă, nu-și organizează încă o rețea coerentă de sensuri simbolice. Abundă comparația „obiectuală", care conferă planetei un volum static sferic („glob"), aptitudinea plutirii („Barcă") sau izomorfii feminine (cu fața ascunsă „în văluri").

Radu Ionescu părăsește în poezia sa o anume rigiditate a imaginației, proiectîndu-și frenetic eul în emblematica astrului, în pofida stilisticii, neconstituită încă. „Copil al suferinței", decis să-și asume atît „răul" „durerea", cît și „ o misiune" la glasul premonitoriu al duhului satanic, acest poet exponențial pentru epoca de tranziție de la „sînte firi vizionare" la Eminescu, enunță corespondențele mult mai adînci. Luna ca sediu al spiritului are „frunte" (C. Negruzzi : „*frunte* argintie", G. Coșbuc : „gînditoare / ca o *frunte* de poet"), trecînd la Radu Ionescu dincolo de detaliul fizic personificator al metaforei spre a marca un moment de criză a eului în lumina ei devitalizantă. După dispariția duhului („înfiăcăratul geniu"), poetul e părăsit în voia recelui lunar regresiv. Apare, ca în toate stazele inițiatice, adîncul tăcerii : „Și-ndată împrejuru-mi tot zgomotul pieri. / Văzui atunci deasupra-mi că luna e albită, / Ș-aflînd a sa culoare pe *fruntea* mea pălită, / Lasă ultima-i rază pe dînsa a fugi." Acest semn al damnării se conjugă cu transferul nocturnului în eul poetului — „cerul negru-al vieții mele". Clamînd byronian tenebrele apocalipsei sau mormintele, „noapte neagră", „de teroare" asumată interior, același poet dispune exilul lunii în anistorie cosmică, „marea de uitare", sintagmă surprinzător de poetică, în cunoscuta strofă a *Nocturnei* : „Ascunde-te, o, lună, în marea de uitare". Ontologia cosmică reclamă la

Scanned with OKEN Scanner

Radu Ionescu luna prin absență, prin dizolvarea luminiscenței, semn al tenebrelor cotropitoare. Un satanism al selenarului se mai află în discursul lui *I. Catina, M. Zamfirescu, Al. Sihleanu.*

Eminescu, al cărui imaginar contrage cosmosul la dimensiunile eului, dezmărginindu-l în același timp, face din lună astrul său tutelar. (O dovadă formală, titlul notat pentru probabilul volum, *Lumină de lună*). Divergente față de naiva scenografie a celor mai mulți predecesori, materializările sale depășesc alegoriile feminine sau metaforele statice, („globul") ambele rudimentare. Întrucît aerul eminescian topește în fluidul său nocturn teluricul și acvaticul, luna sa va fi o Ofelie rece, imobilă, thanatic-lugubră sau alteori serafică plutind muzical pe aceste ascensionale valuri uranice. Luna — „regină-nopții, moartă" sau „zîna" angelică în văluri translucide se înalță spre a pluti în zbor oniric. Cealaltă formă, planetar-geologică a materializării, „edenizarea" lunii, o face să devină spațiu anistoric și erotizant în sens platonician, unde îndrăgostiții reușesc să imobilizeze durata.

Numind cea dintîi viziune Complexul Ofeliei, Bachelard îi află o spațialitate bivalentă, uranică și acvatică, conferindu-i semnificații erotice în egală măsură. Zeci de poeme „nocturne" ale lui Eminescu visează în același sens plutirea serafică a lunii, nominalizînd corespondențele : „Părea că geniul divinului brit, Shakespeare, aspirase asupra pămîntului un nou *înger lunatec* (s.ns.), o nouă Ofelie." Stirpea regală a „zînei cu față pală" („al serafilor monarc") consfințește erosul ei cu valul, „ale mării unde reci", element masculin al melancoliei nocturne. Sinuciderea lunii nu poate fi nici ea altfel decît acvatică : imaginea iubitei se pierde „Cum luna melancolică și palidă dispare / în înstelata mare !" Plutirea aeriană a lunii pe apele somniei nu este cu nimic diferită față de înnotul ei acvatic. Din palatul ei de stînci Miradoniz contemplă cerul unde „lin plutește luna / Ea-i o regină tînără și blondă / În mantia-i albastră constelată, / Cu mîinile unite pe-al ei piept / De neauă..." Patronînd edenul dacic luna totdeauna blondă pătrunde

în „doma" regală „cu pasuri luminoase-ncete / diadem de topiți aștri arde-n blondele ei plete". Tema iubitei serafice moarte, proprie thanatosului eminescian (Maria din *Strigoii*), o face să urce „prin ploaie de raze, ninsoare de stele", nefiind altfel alcătuită decît ipostazarea lunară de mai sus sau acele „copile albe" plutitoare din Valhala. Anistoria națională, dacică apare patronată de aceeași lună tutelară, „albă și frumoasă, / o regină jună, blondă și cu brațe de argint, / Ce unesc încrucișate a ei mantie-nstelată". Semnul morții (selenare) este unduirea descendentă a părului despletit pe valuri: „Dară una-i fiica mării ca o lacrimă de aur. / Păru-i curge la cîlcîie ca un lung și scump tezaur" / E a stelelor regină, e a nopții meteor. / Ades albă dintre valuri de-a înot marea despică / Și albastrul blîndul al mării albul sînilor ridică, / Valurile-n cînt salută sîntul apelor odor." Iarăși ambivalentă, unificînd ipostazată, elementele cosmice, cerul (e „a stelelor regină") cu apa („fiica mării"), luna eminesciană infuzează cosmosului o magie onirică la care concură voluptatea tactilă catifelată („albastrul *blînd* al mării") și melodia acesteia, „cîntul" valurilor.

Existența vegetativă a lumii sub regim lunar, extatică prin anihilarea conștienței, coexistă la Eminescu cu teroarea lunii în egală măsură moartă, deși tragic — premonitorie prin ciclurile heraclitiene. Sferele implicate sînt fie ale aneantizării universului „în văi eterne" (telurice), fie ale sociogoniei, fie ale eului liric. Agonia lunară însoțește cosmologiile (cum am văzut) cu fior organic: nu întîmplător *Panorama deșertăciunilor* (istoria derulată) stă sub semnul lunar, „un palid dulce soare" priveghind luntrea vizionarului „pe-a visării lucii valuri", iar „raza" lunii consună cu „geniul morții", luminînd în eternul eros al elementelor „mișcătoarea mărilor singurătate". Tot în moarte alunecă „șiruri lungi de blonde lune". Declinul tragic al eului alienat se prefigurează prin marșul funebru din *Melancolie*, amplificînd aceeași materializare a lunii monarhice în mauzoleul uranic. Enunțul implacabil are reverberațiile clopotelor ritualice: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă. — / O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie / Și în

Scanned with OKEN Scanner

mormînt albastru și-n pînze argintie, / În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc, / Tu, adorat și dulce ale nopților monarc!"

Organicizarea Selenei coexistă cu regresiunea realizată la nivel lexical, prin formele arhaizante verbale („s-a fost deschis"), abaterea disinenței plurale („pînze *argintie*"). Somnul morții nu mai relevă însă lumi concentrice stelare ca în *Povestea magului*, ci neagă extazul juvenil, prezidînd, dimpotrivă, înstrăinarea de eu, dedublarea, catalepsia, nebunia, moartea vie, un sine thanatic.

Corporalitatea feminină a lunii, semn al tranzienței, mai reclamă în dialectica imaginarului eminescian un pol axiologic opus, acela al călătoriei inițiatice spre o lună edenică. Dematerializarea și tăcerea potențează semnul „razei" selenare, „molatecă și blîndă, / O rază diamantă cu raza ei de nea" sau, proiectată animist, „umbră argintie". Desferecînd setea ascensionalului, luna devine planeta desprinderii de realitate, prin „somnoroșenie", un eden, „spațiu pur" ieșit din Timpul (Istorie) astfel anihilat, „simbol biblic al stării placentare" (G. Liiceanu, *Tragicul*, ed. cit.). După sciziunea îndrăgostiților în aerian și telluric, după zborul ascensional prin „aerul luciu și pătruns de razele lunei", Dionis și Maria ajung în planeta romanticilor. Materializarea lunii, chtoniană și acvatică, adună la un loc toate formele spațializării ideale la Eminescu: „malul mirositor al unui lac albastru, ce oglindea în adîncu-i toată cununa de dumbrave ce-l înconjura", insule „cu prund de ambră", „șiruri de cireși" scuturînd „omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate", flori și gîndaci de o strălucire minerală contopite în „murmurul lor" care „umplea lumea de un cutremur voluptos". Substanțele devin parfumuri (lacul și malurile lui); altele, aprioric odorifere, nasc efluvii odorante („ambra", florile de cireș). Vibrația muzicală, indiciu al transcenderii și regresiei eminesciene, însoțește formele și succedaneele acestora. Rîul și apoi „marea oglindă a mării", alt semn al tărîmurilor mitice, răsfrîng registrul uranic paralel, „ceruri de oglinzi" înstelate. Strălucirile minerale („argintăriile", oglinda acvatică și uraniană — „plafonuri argintoase") aparțin materiilor prețioase dizolvate în elementarul metamorfic

(aer, apă), sau, invers, le materializează pe acestea din urmă. Cîntarea, Logosul, ultimul (și necesarul) element și efect al transfigurării, se obiectivează în muzica sferelor, în horele stelelor și în „ariile" intonate de îngerii „în haine de argint". (Interesant că în folclor o conjugare a elementelor acvatic-teluric i se relevă unui „tînăr neînsurat" cu sete ascensional-edenică într-un *Colind* culeș de G. Dem. Teodorescu : „Dar din Mare cînd ieșia / Ochișorii-și îndrepta cam spre bolta cerului / prin razele soarelui / la grădina raiului / și, la umbra merilor, / văzu hora zînelor, / zînelor măiestrelor"). Tot la alcătuirea „Cîntării" ca „înger frumos și juvenil" participă „razele a lunei", „sufletul" Prințului-călugăr. *Dacă treci rîul Selenei* prezintă o materializare asemănătoare, bucolic-edenică a astrului cu o zi etern-crepusculară, parfumuri florale, copaci uriași, „o mîndră grădină" cu pomi de rod românești : cireși „cu boabele negre", meri cu „odorantele roade" (epitet heliadesc), viță de vie, „strugurii vinեți și galbeni", fluturi și albine. Edenul dacic, de fapt selenar, are în *Memento mori* aceeași topografie de „grădină" cu străluciri și parfumuri, dar în plus, în drumul cu luntrea a zînei Dochii își fac apariția „cerboaice albe-n turme", „zîne mîndre" care „albe trec prin umbra verde", „cai albi c-a mării spume", albul fiind semnul sacrului dar și al argintului selenar.

Grădina lunii edenice contrage timpul istoric, prezervă erosul de impactul realului, realizează „cîntarea". Elementele ei (teluric, acvatic, aerian) se amestecă într-un nupțiu sinestezic. Eminescu realizează astfel, să zicem, o materializare transcendentă a lunii.

*

Emil Botta, cel mai acuzat „lunatic" dintre postromanticii moderni o subiectivizează imnic văzînd în astrul tutelar un semn al voluptății thanatice. Cu acea prelungă, sfîșietoare tînguire, care este a glasului pe care nu-l uităm, dar și a poeziei sale, Emil Botta îi cîntă „imne" și „laude" : „tu, lună, icoană, sfînta mea ești ! / Adorările mele te urmează / în exiluri cerești !" Ascensiunea implicită, absorbția selenară au fiorul cavalerului medieval în fața erosului sacru. Obsesia poetului, cultul

lunar („Ah, m-aș întoarce la religia lunei !“) identifică iubirea și voluptatea morții în strălucirea otrăvurilor sale. Epifania acvatică dă configurări eminesciene acestui cosmos irizant cu „ale stelelor ordii cumplite“ și „căpetenia aștrilor“ (Luna), la un loc, semnele guvernatoare ale destinelor telurice. Litania poetului subliniază forța magnetică a astrului : „Ah, mă orbești cu torța ta, / Lună, Fortună...“, dar și drumul ei reflectat (eminescian) „peste mări în declin, murmurătoare“. Corespondența (mallarméană) cu crinul, alt semn thanatic, avertizează asupra unui „crepuscul ce-mi cade pe frunte, un stol funerar / de ape o sunare“. Același sens are „telurizarea“ din „carpatica noapte“ în care poetul descifrează din „valea“ sa protector-telurică, joasă „calea / spre îndurătoarele cîmpuri eterne“. Filomela, „cîntu-i ciudat“ (armonia necesară transfigurării) realizează premonitoriu nuntirea lunii cu apa. Astrul feminin deține ca zeitățile eminesciene „șerpuitorul păr al Meduzei“ cufundat în apele valului îndrăgostit : „Spune, profetițo, dragostele apei / Și luna oglindită în ea, / Spune, Filomelă, extazele apei, / chipul de o seamă cu liniștea sa.“

Și la Emil Botta, neoromanticul, Luna unifică regnurile și elementele într-un ceremonial sacru, deasupra vremelniciei poetului.

b. „A cerului cîmpie“ alături de frecventa metaforă „văi de haos“ reprezintă forme organice proprii romantismului românesc tributare voinței constructoare eminesciene. Descifrînd în spațiul aerian corespondențele, Ideile chtoniei, Eminescu demonstrează cufundarea visării în sevele organicului înălțînd în spațiul dematerializării supreme (aerul), reliefuri și forme terestre. Prima condiție a transfigurării (o dată prin absorbția văzutului în rezervorul ontologic al imaginației, a doua oară prin strămutarea lor verticală în cer), au reprezentat-o, desigur, peisajele românești străbătute cu piciorul, — dealuri, cîmpii, văi și munți — la vîrsta cea mai receptivă, a primelor peregrinări prin Moldova și Transilvania.

„Cîmpia“ uranică eminesciană devine deseori albastră, rarefierea teluricului însoțită fiind de substanțiali-

zarea culorii. Nocturnul implicat permite migrarea astrală și lunară prin „lanuri". Astfel, întîi „o lună frumoasă plutea în cîmpia cea albastră a cerului". Holdele azurii sînt și „umede", semn eminescian al cosmosului genetic : „În *umede* lanuri de-albastru cereso / Merg norii cu hainele creţe" sau „Văd cer cu lan albastru sădit cu grîu de stele". „A cerului cîmpuri", nocturne fiind, au în mod valorizator, „vînăta lor dulceaţă". Ambiguă, terestră și uranică totodată, cîmpia străbătută de îndrăgostiți face parte dintr-un improbabil oniric : „Îmi pare că e vară, că noaptea-i dulce brună, / Că lanuri undoiază, că apele lin plîng, / Că nourii îi sparge o armonioasă lună, / Că stelele din ceruri se scutură și ning. / Prin lanuri înflorite noi mergem împreună / Și mîndre flori cîmpene eu pentru dînsa strîng." Cum imaginea Sînzienei este onirică, florile devin stele, plînsul apelor, — o muzică a sferelor, iar legănarea lanurilor, un vîrtej aerian. Reveria psihismului ascendent în onirotehnica zborului uranic își găsește zenitul în această cîmpie celestă. Din adîncul inițiatic al „halei" „de marmură trandafirie", în „negrul lui talar" prințul genial „Privirea o-nalță pe-a cerului cîmpie / Și cugetul îi zboară în lumi fără hotar." Zborul spiritului țintește „stelnicul, marele *plai*", (sinonim mioritic al cîmpiei însoțit de epitetul slavizant — arhaic prin sonoritate), cosmosul infinit adăpostind astfel toate valențele anistoriei („lumea-antică", „A anilor spaț"), Timpul devenit macrocosm. „Steaua senină" a magului, onirică și inițiatică („De visuri, de umbre, de cîntec e plină") oferă celor doi vizionari edenul primitor — „cîmpia ei lină".

Erotic-onirică, întinderea cîmpiei uranice își poate mări densitatea prin coagularea norilor „de granit" între „lunci albastre lucitoare". Atunci ea are de suportat înfruntarea epopeică dintre zeii daci și romani, cînd „neînvinse șiruri lungi de bătălie / Își zdrobesc armele-n scuturi pe a cerului cîmpie".

Sintagmă emblematică și mai puțin metaforă incidentală, „a cerului cîmpie" devine și ea un argument al organicității romantismului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

c. Ca transsubstanţializare a spaţiului sacru fixat prin teofanii, domul sau templul cu boltă-cupolă este figura centrală a imaginarului eminescian. El va fi uranian prin însăşi menirea sa simbolică de semn al bolţii celeste, semnificînd (aprioric) sinteza cerului cu pămîntul. Transportîndu-i arhitectonica în materia fluctuantă, metamorfică a aerului, Eminescu o supune legilor fluidităţii, consfinţind caracterul baroc al acestei embleme. (Celelalte domuri, montan şi acvatic, alătură acestei figuri primordiale, expresie a voinţei de construcţie, alte întruchipări elementare pe care le vom urmări ulterior). Palate lunare construite din volume goale (cer) şi pline (nori) existau şi la Ossian, în miturile nordice şi biblice (vezi vol. I); Shelley are o incidentală metaforă în acest sens. Predecesorii români ai lui Eminescu oferă şi ei rare sugestii, dacă nu socotim sublimul dom montan şi cosmic sugerat de *Miorița*, „cu stele făclii".

Heliade, în *Firmamentul* din *Anatolida* cîntă imnic „nemărginitul templu" cosmic născut prin Logos divin („omnipotenţa-ţi voce"). În mijlocul elementelor uranice — bolta („tărie") şi telurice („ape vergini"), vocea firmamentului îşi recunoaşte forma boltită a „domei": „În mijlocul lor, Doamne, m-ai rotunzit ca domă, / Şi cer e-al meu nume / Coprinsul fără margini omnipotenţei tale".

Gr. Alexandrescu, proclamîndu-şi izvorul poeziei civice în „a cerului credinţă" şi în „a patriei iubire" (idei, cum se ştie, coexistente în romantism), inversează raporturile ontologiei imaginare, comparînd „feodala cetăţuie" de la Tismana dematerializată de lumina lunii pînă la a „Părea unul din acele osianice palate, / Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc". Substituţia teluricului prin viziunea celestă cu sursă livrescă nominalizată este rodul transfigurării nocturne, în „ceasuri de extaz şi de gîndire".

Vasile Alecsandri se arată o singură dată obsedat de ideea construcţiei unui dom uranic cu prea insistente

paralelisme, însă, explicabile prin „Ut pictura poesis", al cărei partizan (și clasic) este.

Intuiții valabile privesc mineralizarea întinderilor iernale pînă la treapta pietrei prețioase, atît uranice („Stelele par înghețate, cerul pare oțelit"), cît și terestre („iar zăpada cristalină (...) pare-un lan de diamanturi"). Între aceste planuri orizontale regresive se înalță vertical „înaltele coloane unui templu maiestos" (de fapt „fumuri albe"), pe care „se așează bolta cerului senină" luminată de „farul tainic" (truistic) al lunii. Lăsînd la o parte partitura interjecțional-retorică alterînd puritatea versului, *Miezul iernei* continuă printr-o viziune transfiguratoare a „făcliilor" astrale mioritice : „Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii. / Munții sînt a lui altare, codrii — organe sonore / Unde crivățul pătrunde, scoțînd note-ngrozitoare". Acest templu al cosmosului hivernal tutelat de o lună reflectată de întinderile ghețurilor reprezintă în principiu o notă romantică prin „goticizare" ossianică, fertilizată de poetul ce a pus în circulația literaturii naționale nuntirea finală din domul *Mioriței*.

Eminescu probează și prin domurile sale celeste caracterul teluric și, prin urmare, organic, emblematic pentru imaginarul nostru romantic. Acolo unde poeți ca Lamartine, Hugo sau Byron văd un eter parfumat și imaterial, aerul pur, poetul român descifrează, cum am văzut, „a cerului cîmpie", a „haosului văi", metafore încă „naturale", spre a construi în cele din urmă arhetipul domului ca operă arhitectonică avînd semnificația sacrului. Viziunea se naște desigur (psihologic vorbind) prin contemplarea lanțurilor carpatine devenite tot una cu palatele de stînci din basmul popular, dar și printr-o sinteză compozită dintre templul grec și domnul gotic asupra căruia vom mai reveni. A proiecta asemenea forme arhitecturale în intermundii, substituind materiilor dure reliefului migratoriu al aerului și al norului luminat de lună, păstrînd cu toate acestea volumele ritmate ale domului, devine un act firesc al unei imaginații bipolare, teluric-ascensionale, cum este aceea eminesciană. Domul rămîne dealtfel nucleul central, organizator, al imagina-

rului său elementar, fie el alcătuit nu numai din materiile evanescente ale aerului sau ale apei, dar chiar din jocul flăcărilor.

Pînă la omologia dezvoltată a domului uranian invocat cu toate elementele sale, viziunea poetului înregistrează schițe pregătitoare. Întîi apar „a norilor schele", bolți și arcuri săpate din pietre prețioase fluide ; ca de pildă : „Cerul era senin ca o boltă de smaragd, susținută în Orient și Occident de oglinzile cele verzi și săltînde ale mărilor". Reflectarea materiei strălucitoare în oglinzile acvatice implică elementul chtonic permanent, complementar. Bolțile sînt concentrice, substanțializînd „lumina cea galbenă a soarelui", alcătuite dintr-un „aur curat și limpede". „Smalțul albastru al bolții" reprezintă o mineralizare și mai evidentă a aerului. Bolta însăși reclamă substructuri arhitecturale : vor apărea deci „arcurile de safir ale cerului", întrucît „Cu-ncetu-nserează și stele-izvorăso / Pe-a cerului arcuri. măreție". Schelele, bolta și arcurile conduc explicabil la imaginea „domei" cu toate volumele sale, „cînd norii cei negri par sombre palate / De lună regină pe rînd vizitate." Viziunea se constituie vertical, trecînd din regimul montan, mineral în cel cosmic / lunar, înglobînd elementul ossianesc. Ascensiunea de „pe vîrful de munte" este a norilor formînd „o cetate în lună", cu „muri", „stîlpi", lumină albastră „prin arc de fereastră", „Halele-albastre", „coloane" și spirite (ossianești) — „prin naltele dome / Fantome". Într-o orchestrație mai solemnă, arheul templului grec devine selenar, imaterial și material totodată. Regalitatea lunii, ipostazată întotdeauna la Eminescu, realizează o teofanie prin excelență romantică, norul căpătînd atributul sacrului : „Colo un nor se nalță sfînt și sur, / Se-ncheagă, se formează-'ncremenește, / Devine-un templu grec și plin de umbra / Columnelor ce-l înconjur — și prin columne / Trece-argintoasă cîte-o rază-a lunei. / Ea drumul ia spre-acel castel." Coroana Selenei, „diamante-n stele contopite" luminează „țăriile negre / a domei", iar „columnele" „aruncă umbre una-ntr-alta". Templul-domă, sculptat în materia marmoreeană a norului selenar, închegat în volume metamorfice reapare și în edenul Dochiei, revelație a sacrului de astă-dată ma-

tricial-istoric : „Dar un nor pe ceruri negru se înalță și se-ncheagă, / Se formează, — nceremenește și devine-o domă-ntreagă, / Plin de umbra de columne de-l înconjură-mprejur, / Prin columnele-i măreţe treçe cîte-o rază mată, / A lui cupolă boltită e cu-argint înconjurată, / Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur". Domurile lunare, „palatul Selenei", zeitate tutelară eminesciană și (în viziunea sa) dacică, se strămută în edenul celest, „monastire-albă-a lunei" cu „cupole de ceară" și „argint topit", mineralul fluidificat. Lumina albastră, semn paradiziac, trece prin „ceardacuri" (formă lexicală arhaic-moldovenească) susținute de „argintoase columne", interferate cu „mii de ferestre mari și boltite", „muri cu oglinzi de diamant, ce lucesc mai clare ca ziua". Strălucirea emisă de raza selenară mineralizează norul, „negura" transformîndu-l în substanțe prețioase : marmura, diamantul, argintul, — materii arhitecturale — „domele de neguri argintii, multicoloane". Aceste domuri nocturne dominante în viziunile eminesciene conjugînd bezna cu lumina și teluricul cu celestul mai pot avea echivalențe solare. Atunci, evident, recele mineral cu izomorfii selenare cedează în fața semnelor pirice : „perdele / mreje lungi de aur rumân", fluturi, revelații spirituale („Ca idei scăldate-n aur și-n culori de curcubău"), „covoare de purpură" și (curios) „stele" solare înfipte pe firmamentul boltit : „A-mpăratului de soare bolți albastre și cu stele / Se ridică-n caturi nalte tot castele pe castele. / Cu ferești de aur d-Ofir, cu oglinzi de diamant, / Cu scosuri de albe marmuri, cu covoare de purpură", „rîuri de briliant" și „colonade / lungi de marmure ca ceara." Edenul solar, poarta zeilor daci, refractă limpedea lumină diurnă, proliferînd alte minerale prețioase de o strălucire orbitoare : aurul, diamantul, briliantul. Războiul zeilor daco-romani zguduie spațiul uranic devenit la fel de teluric prin „halele de nouri", dar și complementar-vegetal : „ale norilor dumbrave" și „stîlpii suri" de neguri.

Structura preponderent-chtoniană a reveriilor lui Eminescu și formația sa culturală totodată (imaginea-prinţeps a templului elen „goticizat") transformă negura, no-

rul și aerul sub acțiunea luminii selenare sau solare în formele sacre ale „castelelor", „templelor" și „domelor".

*

Prea specific eminesciene spre a putea fi regăsite la succesori, templele uranice, formele cele mai „civilizate" ale cosmologiei romantice, pecetluiesc natura materială a imaginarului romantic românesc. Odată cu istoria dramatică a universului, cu aventura dematerializantă și totuși chtoniană a zborului, cu reperele solidificării aeriene (stelele, luna, „a haosului văi", „a cerului cîmpie" și domurile) regăsim viziunea dominantă în romantism a perspectivei cosmice ascensionale ca zenit și supra-eu transfigurator al telluricului. Reflectarea acestuia dintîi în oglinzile descendente ale apei nu este decît o potențare a unei dinamici în permanentă relație complementară și deci dialectică

B. NATURA SĂLBATECĂ ȘI GIGANTESCĂ

Pe cale de a fi constituit o categorie estetică, „sălbăticia“ participă la seria valorizărilor romantice. Acea „nature sauvage“ (încă ossianică), preexistă la J.-J. Rousseau reflexivității, constituind „forme ale lumii infinite“ (piscurile, vulcanul, codrul, deșertul, stepa, oceanul). Extazul panteist al lui Werther, epitetul „wild“ (sălbatec), cuvînt-cheie în retorica peisajului byronian deschid în același sens o vastă carieră literară. Pornind de la vizualizarea și apoi reveria teluricului strivitor, fie vertical (muntele, stînca, vulcanul, corul), fie orizontal (oceanul, stepa, deșertul, întinderea de gheață), romanticul stabilește aceleași omologii titaniene inculcate eului său proteic. Sublimă ca prezență statică, perenă, sălbăticia naturii realizează în același timp regresia imaginarului într-o anistorie a omului „barbar“ și a vîrstelor mitice de aur antinomice în fața civilizației. O asemenea dinamică spațio-temporală, expresie a Spiritului universal, poate intra în rezonanță cu viziunea catastrofică a eului ce imaginează rebeliunea stihiilor pe fundal gigantic. Muntele dar și oceanul devin atunci „urlet d-element“ (C. Bolliac), *furtună*, amestecînd beznele, fulgerele, valurile, avalanșele. (Parcurgînd calea de la temă / motiv la simbologie, furtuna se înscrie dealtfel exponențial între formele stilistice ale romantismului românesc). În paranteză fie spus, rebeliunea, stare permanentă și combustie interioară, clamarea vîntului și a tenebrelor în monologuri retoric-interjecționale sînt de aflat încă în traducerea heliadescă

Scanned with OKEN Scanner

din *Fingal* pînă la memorialistica clasicului romantic Calistrat Hogaș și a unui liric ca Geo Bogza.

Cum nu se poate mai propice unor asemenea transfigurări literare, peisajul românesc (alcătuit din lanțuri montane, vîrfuri golașe, vaste bărăgane, dese păduri de conifere și stejari, rîuri învîrtejite), constituie în ochii primilor romantici implicita compensare a rigorii civilizatorii prin „barbaria" devenită axiologică și desigur estetică.

Vrem să spunem că romantismul românesc, dispunînd de energii transfiguratoare, a putut să-și valorifice o zestre genuină, conținută în formele sensibile ale reliefului teluric dat. Cufundat într-o asemenea natură primordial-mioritică, simili-cosmică, imaginarul scriitorului român, devenind solidar cu sugestiile infinitului vertical sau orizontal, imprimă mai întotdeauna elementul masculin unei hierogamii posibile (muntele, vulcanul, oceanul dezlănțuit, codrul), forme ale „sălbăticiei", — în fața unor corespondențe ale femininului ocrotitor (marea, valea, pădurea, dumbrava, peștera). O profesie de credință a „sălbăticiei", se află, de pildă, la Sihleanu, al cărui poem *Strofe*, exaltă colosalul primordial. Formele invocate vizează o poetică (ossianescă) a geologiei fastuoase cu munți, stînci, torente și a umanității fruste, ambele atribute ale anistoriei :

Îmi place o natură cu fiii săi sălbateci,
Cu piscuri dărîmate, cu țărmuri singurateci,
Cu chedri-a căror frunte se-nalță pîn-la nori ;
Cu munții săi gigantici, din care furioase
Izvoare cad și împlu prăpăstii negricioase
Cu zgomote și urlet, ce împle de fiori.

Deși opțiunea poetului se adresează unei „sălbăticii" arhetipale care stilizează (prin exotic și pitoresc) relieful autohton, dramatismul și dinamica formelor mai ales verticale, îi rămîn proprii romantismului românesc, dornic de transcendere. În cele ce urmează vom urmări un *Bildungsroman* al cîtorva forme ale colosalului teluric — ascensionale și orizontale, de la schițele înaintașilor, pînă la viziunile eminesciene și de aici, selectiv, la succesorii contemporani marcați de poetica romantică.

I. FORME ALE VERTICALULUI

1. MUNTELE. a. „GENIUL MUNȚILOR". b. COMPLEXUL LUI ATLAS. c. „GOTICIZAREA" ȘI DOMUL. d. FURTUNA. e. METAFIZICA. f. SPAȚIUL INIȚIERII

Muntele mai cu seamă a răspuns în romantismul românesc dezideratului unei sălbăticii gigantești implicînd reveria ascensională. Consfințit de datele realului (geografic) invocate frecvent de versul baladelor și doinelor anonime, el, muntele ca și panorama montană se înscrie în topophilia romantică a literaturii române, devenind o formă simbolică predilectă. Nu este, desigur, de neglijat nici experiența europeană care descoperise cu preromantismul Alpii în fața cărora „ochiul rămîne uimit, judecata neputincioasă", — Alecu Russo *(Piatra teiului)*, loc predilect al reveriilor transfiguratoare, epifanie a infinitului. Cum livrescul verifică și stimulează la noi difuziunea noului motiv simbolic, punctarea cîtorva momente literar-europene poate să dea perspective mai organice capitolului prezent. Enumerate în bună parte de Paul Cornea *(Literatura muntelui, De la Alexandrescu la Eminescu*, E.P.L., 1966) acestea trec prin poemul didactic al lui Haller *(Die Alpen)* ce invoca suprafețele cristalului înghețat de pe „un munte îngrozitor" („Ein furchtbares Gebirg"), prin romanul epistolar al lui Rousseau (notînd „spectacolul" montan anihilator al realului) și cel al lui Goethe, admirator al colosalului, spre a constata că în viziunea acestor pionieri ai temei, muntele devine refugiul preferat pentru spiritele dilematice. Ne rămîne să adăugăm între cîntăreții Alpilor sălbatici pe Byron *(Childe-Harold, Cîntul III* și *Manfred)*, spirit ossianic,

Scanned with OKEN Scanner

pentru care munții sînt semne ale titaniei, „prieteni" dar și realitate afectivă, „sentiment" (High montains are a feeling") ; ar mai fi, Jules Michelet cu monografia lirică *La Montagne* (Paris, Flammarion, 1887, ed. II). La cei doi din urmă scriitori, realitatea fizică strivitoare, de o mineralitate grandioasă, cu gheţari, cascade, avalanșe, subliniază simbolismul transcendent, ascensional. Văzînd în Alpi realizarea expansiunii telurice, subteran-magmatice, Michelet îi asociază conotația eliberării eului, întrucît „Nulle part on ne sent plus les libertés de l'âme", „dar și revelația interioară, pe lîngă cosmicizarea sufletului („L'âme se sent un infini"). În mod firesc în egală măsură, muntele reclamă la scriitorul și istoricul francez „o inițiere". Astfel aparenta re-descoperire a Alpilor ca relief fizic inedit prin grandoare „sălbatecă" se complетează printr-o metafizică romantică, inclusiv dilema titanism ascensional, prăbușire infernală. Să nu uităm că filosofi romantici ca Schelling văzuseră semnificația spirituală a verticalului, iar Schopenhauer aflase în eternul mineral „o tonalitate" (transfiguratoare) a stării noastre de spirit. Cîteva rînduri din Carl Gustav Carus constituie de asemenea o expresie a spațiului alpin ca inițiere platonic-extatică. „Stai pe culmea unui munte, scria romanticul german, contemplînd uriașele masive, pietroase, privind văile rîurilor și minunățiile ce se înfățișează ochiului și ce sentiment te va năpădi atunci ? O rugă liniștită care te eliberează într-un spațiu nemărginit, întreaga ta ființă se limpezește și se purifică, eul dispare și nu mai ești nimic. Dumnezeu e totul" *(Briefe über Landschaftsmalerei,* Leipzig, 1835, în Hugh Honour : *Romantismul,* ed. Meridiane, 1983, I, p. 72).

a. Carpații potențaseră în aceeași măsură imaginarul romanticilor români, toți peregrini ai muntelui în căutare de transcendere, sălbăticie, „vălul acela nebulos de melancolie" (Al. Russo), folclor și umanitate necoruptă. Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, Calistrat Hogaș, Nicolae Iorga, urcă poteci carpatine spre a lăsa consemnări memorialistice (transfigurate poetic la unii), iar Blaga spre a deduce

conceptual matricea spațial-stilistică a inconștientului etnic. Sintagme curente ca *„sufletul munților"*, „sentimentul" acestora din urmă (pictorul Caspar Friedrich, George Gordon Byron) devine la poeții români *„geniul munților"*, semnul unei geopoetici înglobînd sfera metafizică adiacentă reliefului colosal.

O proclamație vibrantă în favoarea transfigurării prin ascensional o dă *Cezar Bolliac*, autor între altele al manifestului nostru romantic, *Poezia*. Fragmentul din *Itinerariul* său („Curierul românesc", 1845, nr. 85, cf. Paul Cornea, *op. cit.*) prezintă muntele ca interferare a telluricului cu celestul („trîmbele de munți ce își împreună marginile cu cerul") participînd „la armonia universală" (în fapt muzica sferelor) „din care *geniul munților* (s. ns.) își trage o melodie angelică, supraumană (...) și îl desparte cu totul de materie". Condițiile transfigurării, ascensionalul și „armonia universală", fiind astfel îndeplinite, Bolliac abordează datoria poetului, „amant al naturii" de a contempla „pe un vîrf de munte luna, apusul și răsăritul soarelui". Atunci, volneyan, „geniul munților" obiectivat în „spirit narcotic distilat aci din viața naturii întregi" (o *soma* inițiatică) i se oferă spre a fi băut, insuflînd forță „geniului să plane un minut pe fugele sufletului său", cu alte cuvinte să acceadă la supraconștiență.

Alți evocatori ai muntelui, predecesori sau urmași ai fugosului Cezar Bolliac, condiționează sublimul montan prin „sălbăticie". (Bună parte dintre aceștia, precum *Scavinski, Russo, V. Alecsandri, Odobescu, Hogaș*, apar în studiul citat al lui Paul Cornea). Ne gîndim însă că și *Conachi*, poetul Zulniei, căuta să scape de dor „printre prăpăstii, printre rîpi, printre ponoară", iar *Mumuleanu* îl slăvea pe marele „arhitecton" relevat prin „Munte-nalt, colțos, iar foarte / Plin de brazi acoperit, / Altul iarăși lîngă dînsul / Cu cîmpie sus lățit" în stilul său liturgic-arhaizant. *Gh. Asachi* străbătea în nuvela *Dragoș* (Cap. III, *Vizione*), „codrii cei seculari" — „partea cea *sălbatecă* (s. ns.) a muntelui Pion (...) cu stînci de formă bizară, de cutremuri surpate și de fulger săgetate" într-o „fioroasă tăcere". *Alecu Russo*, în *Piatra teiului*, indica pelerinaje estetice „spre locuri feciorelnice și *sălbatice* (s. ns.) ... de la poalele Ceahlăului". *Alecsandri* descifra

și el în munții Moldovei o „frumusețe măreață și *sălbatecă*“ (s. ns.) ; postuma eminesciană *Mureșan* cuprinde în deschidere peisajul de *„o romanticitate sălbatecă în munți*“, conjugînd astfel atributul naturii grandios-primordiale cu topophilia pe care o cercetăm. Desigur că această sălbăticie a mineralului colosal intră în sfera conotativă a sintagmei lui Bolliac, „geniul munților“, (la Ossian, „spiritul munților“) pe care o regăsim (cu surprindere) proliferînd în poezia eminesciană.

Un alt înaintaș ca tenebrosul *Radu Ionescu* descoperea fața cealaltă, malefică a daimonului montan, întrucît „Geniul abisului“ rostește monologul satanic al destinului către poetul pîndit de o damnare iminentă, de „copil al suferinței“. Aici extazul transcendent al verticalității care „cheamă actorul eroic“, „vizionarul universal“ (G. Bachelard), operează dinamica inversă, a prăbușirii telurice. „Înflăcăratul geniu“, spiritul munților, clamează la Radu Ionescu vremelnicia piscului însuși, întrucît „Vulcanul ce îl arde putea-va să-l despice, / S-azvîrle-a lui fărîme în haosul tăcut“ ; „imperii uitate par morminte“ constituie un alt argument al abisului ca spațiu al înfrîngerii istorice, temporale. Dealtfel romantismul satanic, byronian al lui Radu Ionescu îl face să vadă în „munții cu cimele înalte“ locul predilect al damnatului manfredian. Astfel poetica montană a lui Bolliac, extatica transfigurare în munți, antrenează o probă a „satanizării“ (byroniene) proprie romantismului nostru sceptic trecut de albia sa pașoptistă. În acest sens, Radu Ionescu precede retragerea lui Mureșan, proclamînd consonanța melancoliei cu decorul ciclopic. (*Două lire în univers*, poemul pe care îl citățm, poartă subtitlul „La amicul C.B.“, in care îl descifrăm pe partizanul izolării montane mai sus amintit). Verticalitatea, semn transcendent, se conjugă aici cu aderența beznelor („Cădea o ceață *neagră* pe lumea în durere“, „margini *negre* de nori întunecați“) care pot deveni corespondente ideii de *fatum*. Apelul lui Radu Ionescu se adresează prin urmare poeților damnați prin exces afectiv, transcriind extazul lui Bolliac în registru byronian (vezi și vol. I) : „Suiți-vă pe munte, ființe zvînturate, / Ce-o mînă nevăzută vă ține în turment / De

negre suferinţe zdrobite, consumate, / Veniţi, veniţi acilea şi-opriţi-vă-un moment. /Lăsaţi al vostru suflet să simţă-aci plăcere / Şi vîntului să spuie amara sa durere !" (Reaua formă a muntenismelor — „acilea" şi prozaismul încadrează alte strofe, mai inspirate, deşi în ansamblu diluţia lirismului rămîne proprie minorilor preeminescieni).

Al. Sihleanu îşi proclamă şi el consonanţa afectivă cu peisajul colosal. Interesant de notat că „sălbăticia", dintr-un dat al realului, devine la el şi unul al eului faustic-manfredian : „Ca un nebun *sălbatec* alerg prin văi, prin dealuri, / Pe piscuri singurate, prin negre lunci pustii."

Întorcîndu-ne la sintagma-simbol, „geniul munţilor", o regăsim la *Eminescu* implicînd ideea de *natura naturans*, spirit tutelar, un daimon al grandiosului, frumos în conformitate cu poetica secolului. Astfel Bucovina are „geniu romantic — munţii în lumină". Ondina ca idee platonică va fi însăşi geniul munţilor, alter-ego al bardului damnat. Tot lumina, epifanie a Logosului/Spirit, trezeşte somnul muntelui devenit antropomorfie a genialităţii. Pe măsura constituirii sale, dealtfel, mitologia eminesciană transformă forme ale spaţialităţii geofizice în semne ale universului său spiritual, aşa că *„geniul munţilor"* va deveni (metaforizat) *muntele geniului / poet* etern prin verticalitate solară, pirică. Astfel „În lumea adormită, lumina cînd răsare / Din caosul ce fierbe întunecos şi mare, / Cu raza-ntîi atinge a *geniilor munţi*, / Ce-n nourii de gînduri se pierd bătrîni, cărunţi." Într-o altă postumă, mai curînd notaţie aforistică, verticalul colosal apare strivitor faţă de „efemeridele" gîndirii comune, întrucît „vezi departe / Munţii de vecinici gînduri ridicînd / A lor trufaşă frunte către cer". Din aceeaşi fenomenologie a imaginarului face parte ipostazarea lui Heliade, antecesor venerat, într-un „Sfinx" — „Munte cu capul de piatră de furtune detunată".

b. Intrăm cu aceste efigii ale verticalităţii eminesciene prin care „geniul munţilor" devine statuia naturală a Spiritului însuşi, în antropomorfia gigantică. Muntele, ax al lumii, capătă umeri, braţe şi mai ales „frunte gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dindă“ a supraconștienței prin care se integrează uranicului evident vertical. O astfel de supradimensionare minerală a anatomiei umane pe care Bachelard o numește *Complexul lui Atlas* reprezintă o proiecție a eului titanian romantic, dotat cu elanul ascensional al spiritului. Însemnări memorialistice cuprind paradigma stilistică ; *Alecu Russo* vede gestul vertical al Ceahlăului care „își înalță capul pleșuv către soare“ deasupra cîmpiei feminine, „o fiică mai mare a lui“ ; altădată același munte stă cu „fruntea pleșuvă „luminată“ de o lună infernal thanatică *(Piatra teiului)*.

Între predecesorii eminescieni, *Radu Ionescu* se mai arată a fi pionierul antropomorfismului montan romantic, urmărit de imaginea frunții titaniene. În „apele-argentine“ revărsate de lună „pe lumea adormită“, în prezența (preeminesciană) a „tăcerii sepulcrale“ poetul se decide să realizeze, ca și Bolliac în poemele sale, ascensiunea muntelui *(Geniul abisului)*. Aici, sus, „departe d-a vulgului mulțime“ el trăiește sentimentul dematerializării monarhice : „Și cît îmi prinde ochiul și-mi trece prin gîndire, / Contemplu, și pe toate eu sunt ca domnitor.“ Verticalul spiritualizat și transcendent se confundă cu anatomia mineralizatoare a „frunții gînditoare“ : „sus pe munte / A cărui pompoasă și-naltă, mare *frunte* / aproape e s-atingă de plutitorii nori“. Un alt poem *(Două lire în univers)* realizează același transfer antropomorfic. Pentru că „singuri munții cu cimele înalte“ au o viață care „de cer e respectată“, vizionarul va fi interogat de poet dacă și-a realizat funcția ascensională : „Ajuns-a vreodată s-atingă-a voastră *frunte* / Acele margini negre de nori întunecați ?“

La *Eminescu*, mai mult decît incidental, sintagma *frunții gînditoare* a muntelui, ipostază minerală a titanului Atlas, marchează epoca dintre 1866—1874, aceea a genialității, descoperită și clamată retoric. „Fruntea“ însăși, ca semn frecvent, conține esența vieții spirituale, a *gîndirii* monarhice ; de aceea poetul îi propune iubitei : „Ai pune pe-a mea *frunte* în visuri de mărire / Un diadem de foc“. Tot el împărtășește „Amicului F.I.“ spe-

ranța de a pune „cununa pe-a mea *frunte*“ sau sieși, aceea de-a purta nimbul spiritualității etnice : „pe *frunte*-mi raza a națiunii mele.“ Re-proiectîndu-și „*fruntea*“, sediul genialității titaniene în peisajul mineralului colosal, Eminescu dă o dublă anamorfoză a ideii. Derivînd din *geniul munților*, sintagma inversă, „a geniilor munți“ participă la simbolismul luminii, a „razei“ transfiguratoare, iar munții (oricum transfigurări ascensional-uraniene „Ce-n nourii de *gînduri* se pierd bătrîni, cărunți“), devin arhetipuri ale poeților mesianici precum Andrei Mureșanu. Materia minerală „gîndește“ fertilizată de lumină și nu poate fi decît antropomorfică prin prezența *frunții* și a *capului*. Retorica interjecțională ce exprimă tema simbol aparține primei etape a lirismului eminescian : „O, munții cu-a lor frunte gîndindă-n nouri creți, / Cînd se-ncununcu raze, ai zilei sunt profeți, / Și capete de geniu cînd ard, cînd se inspiră, / Arderea lor arată la lumea ce-i admiră / Că ziua e aproape... Și palizii poeți / Profeți-s plini de vise ai albei dimineți.“ Abstractizîndu-se prin pierderea identității precizate, epifanii ale gîndirii ca esență, munții devin purtători ai verticalității orgolioase : „Munții de vecinici gînduri ridicînd / A lor trufașă frunte către cer“. Valea, semn al orizontalului teluric opus demiurgiei realizate, aparține „efemeridelor“. „Aspirînd la un lucru, care-n veci / Nu poate fi a lor — eternitatea“. Cea din urmă, evident, se integrează simbolismului de ax universal al muntelui.

Ieșind din regimul unor asemenea analogii personalizante, sintagma frunții gînditoare își face loc în spațiile mitice din marile postume eminesciene, *Memento mori* și *Povestea magului*. Aici anistoria fabuloasă a Daciei și Greciei, Olimpul zeilor daci sau tărîmul Prințului aberant prin damnare își afirmă „gîndirea“ prin aceeași verticalitate montană, oglindă a energetismului eminescian. Dominarea rocilor grele ca bazaltul, granitul (nucleu al muntelui cf. lui Hegel), stîncile sfidătoare în ascensiune perpetuă iau contururi umane, de *idei* ale anistoriei accesibile doar visării aceluia ce bea „păharul poeziei înfocate“. „Lira“ poetului invocă astfel „munții Greciei, scînteind muiați în soare“, atribuindu-le intenția de a ridica spre „Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit“

„templele multicoloane". Antropomorfismul se amplifică, trecînd de la *frunte* la *braț*: „Parcă munții-n *braț* de piatră le ridică și le-arat / Zeilor din ceruri". Muntele edenic al zeilor daci, format din „Stîncă urcată pe stîncă", pătrunde în celestul transcendent prin același simbol: „iar *fruntea*-i, cufundată-n înălțime, / Abia marginile-arată în albastra-ntunecime: / Munte jumătate-n lume — jumătate-n infinit". Subliniat patriotică, conotația antropomorfismului montan ia parte la războiul epopeic daco-roman. Munții bătrîni asistă la defilarea oștirii invadatoare, ei marcînd esența etnicității, întrucît „țeapăna lor *frunte* o-îngrop' adînc în nori". Consfătuirea lor („Ca moșnegi ce stau de vorbă", ei „tunînd a lor gîndire / Ș-o împart") apare dirijată de discursul celui mai „bătrîn și sterp Carpat" care se prezintă într-o strofă de laborator prin același atribut simbolic: „Mii de ani mi-i *fruntea* albă și de vînturi plesuvită". Trezind „uimire", oastea „mărită" a legionarilor romani motivează dezvoltarea omologiilor montane, întrucît muntele regal își afirmă demnitatea națională prin transmutații antropomorfic-organice: „De durere fierbe-n pieptu-i a lui sînge de aramă / *Fruntea* lui e ca cenușa și-o ridică fără teamă / Mult mai sus de cumu-s norii și părea că-i împărat."

Asemenea simboluri, adresate fie spiritualității în sine, fie etnicității, pot coexista la Eminescu cu mișcarea inversă. Valorizarea transcendenței verticale, stimulată de fluidul celest își poate afla polul negativ al imaginarului regresiv. Atunci visarea ascensională apare abolită de mineralul văzut ca densitate telurică esențializată. Suferința, damnarea prin eros, „durerea" duce la clamarea identificării cu „stînci ce stau în aer" și „munți cu cap de fier" sau chiar cu mineralizarea gîndirii și a afectului: „Pîn-ce bătrîn și palid, cu cap plesuv ca stînca, / Aș rumpe de pe lîră-mi coarde ce nu mai sun' / Și aș culca în piatră inima mea adîncă, / Cu dorul ei nebun". „Detunat", însuși pămîntul „rebel", victimă a damnării hotărîte de divinitate, devine „Titan bătrîn ca aspru păr de codri" printr-o dezvoltare mineralizantă a Complexului Atlas, întrucît el „de dureri a devenit granit". Regresiunea hotărîtă de fenomenologia imaginarului eminescian

transformă „gîndirea“ (ascensională) în alchimia matricială a pietrelor prețioase (repere inițiatice ale subteranelor montane). Argumentul conține același spațiu simbolic al spiritului, acum devitalizat-mineral : „A lui gîndiri încremeniră reci / În fruntea sa de stînci“.

Atribut al antropomorfiei montane ascensionale, „fruntea gîndindă“ conferă romantismului românesc puterea de a transcende relieful geofizic prin forța unui orgoliu titanian.

*

Posteritatea acestor figuri romantice ale muntelui ca purtător al titanismului și al esențelor etnice se poate regăsi mai departe, în fluxul istoric al poeziei românești. Nu întîmplător colosalul mineral coincide cu matca tradițională a acesteia din urmă, iar punctul de pornire rămîne identificarea nucleului peren al națiunii cu muntele. Fie că-i conferă sensuri ale supra-eului fie că se cufundă în reveria formelor ascensionale, poetul român integrează în poetica mineralului colosal revelația romantică despre „geniul munților“ și „fruntea gîndindă“. Antropomorfismul, chiar dacă nu reiterat prin ultima sintagmă, se va regăsi implicat în omologii.

Nicolae Iorga, poet al teluricului, din familia celor eminescieni, rămîne un evocator al peisajului sălbatec în ascensiune spre zenitul uranian. Piatra nudă, abisul multiplicat și norii sînt învinși de energia piscului. Psihismul titanian se descifrează, în pofida confesiunii absente : „În veșmîntu-i alb se nalță vîrful muntelui pustiu, / Peste-a negurilor turmă, ce-l înconjură la poale, / Numai aprige prăpăstii, stînci sălbatece și goale / Se desfășură fantastic înspre cerul cenușiu“. Altădată subiectivizat, muntele devine „gîndul“ cioplit în materia colosală pe potriva orgoliului supraconștienței realizate : „Mîndria gîndului e sfîntă. / Înalță-te-n singurătate / Spre vîrful unde nu străbate / Tot ce-n țărînă se frămîntă // Și căutînd de sus la viață, / Nu risipi a ta iubire / Pentru-a mulțimilor bîrfire / Păstrează-ți inima de gheață //. Urînd tămîia ce se suie / De pe altarele banale, / Ridică-ți falnica statuie / Din marmura vieții tale.“ Elanul ascen-

sional divergent în fața vieților comune, „falnica statuie“ durată în munte converge tot spre arhetipul lui Atlas, geniu mineralizat.

Blaga și *Arghezi*, poeți și ei ai visării telurice, angajează în reverii montane potențialul unei energii de natură titanic-romantică.

„Straşnicul suflet“ și „nebunia“ tînărului Lucian Blaga reclamă o altă „amforă“ decît „trecătorul meu trup“ cu „lutul (tău) slab“. Aceasta trebuie să fie întregul pămînt, alcătuit din materia sacră, minerală a munților : „Dați-mi un trup / voi munților“. Afectul excesiv în iubire pentru celest cu „sclipitoarele stele“ sau în ură cere o dezmărginire la fel, mineralizatoare și antropomorfică : „Cînd aș urî, / aș zdrobi sub picioarele mele de stîncă / bieți sori / călători“. Fața nocturnă a simbolului, accesul spre increat, mitic și subteran rezidă în același spațiu montan, epifenomen al vechimii. Atributul „muntele *meu*“ subliniază prin sugestia apartenenței, identificarea afectivă a poetului în drumul spre reintegrare matricială, în teluric : „În apropiere e muntele meu, munte iubit. / Înconjurat de lucruri bătrîne / acoperite cu mușchi din zilele facerii, / în seara cu cei șapte sori negri / cari aduc întunericul bun, / ar trebui să fiu mulțumit.“

Autoportretul psalmistului modern are în vedere termenul mineral ca referință simbolică. Titan-rebel, căutînd în „blid“ și „cugetare“ doar veninul esențelor, „gustul otrăvit și tare“, Tudor Arghezi figurează ca un Manfred spațiul simbolic al sălbăticiei montane, devitalizată și regresivă : „Mă scald în gheață și mă culc pe stei“. Ascensiunea odată realizată, eul său, Atlas, Prometeu și Sisif mitic, „tîlhar de ceruri“ își potențează încercarea căutînd drumul neumblat cu muntele în spinare : „Cînd mă găsesc în pisc / Primejdia o caut și o isc, / Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec, / Ducînd în cîrcă muntele întreg.“ „Primejdia“ este tocmai aventura metafizică a demonicului poet oprimat de supremația divinului, clamată în cel mai romantic *Psalm* al său *(Sînt vinovat că am rîvnit)*. Muntele său esențializează teluricul, element central al reveriei argheziene, în sensul rebeliunii sociale, filosofice și estetice.

Scanned with OKEN Scanner

Aron Cotruș urmează ideea (încă eminesciană) a permanenței teluric-etnice cristalizată în verticalitatea montană. Văzuți ca ax al lumii Carpații lui Cotruș, „pietroși, mănoși, cărunți" constituie atît o scară a transcenderii („căci noi ne-am cățărat pe ei spre cer"), cît și un rezervor al sevelor matriciale („noi le-am spintecat uriașele pîntece, / noi le-am proslăvit frumusețile-n cîntece / și le-am cunoscut sufletul și furtunile mai bine / ca orișicine"). Acestui poem, *Ai noștri sînt acești munți*, conține în ultimul vers citat o parafrază a sintagmei utilizate întîi de Bolliac, „geniul munților", — anume „sufletul" munților, cu sensul unui spirit inefabil-romantic al etnicului.

Eugen Jebeleanu situează muntele „statornicie a pietrei" în centrul geofiziciei sale din *Surîsul Hiroșimei*, antitetic golului dantesc, operă a atomului demonic „fermierul artezienelor fîntîni / de țăndări de orașe"). Materializare a eternului spirit învingător „muntele stă neclintit, / sieși-egal, / pururi același, bătrîn / și totuși de-a pururea tînăr, / cu pletele lui de cascade, / pletele lui de zăpezi, revărsate / pe umeri..."

Figura postromantică a muntelui conjugă astfel sălbăticia lui colosală, elementele antropomorfice cu simbolismul spiritualității transcendente sau cu acela al permanenței etnice. Sentimentul titanului romantic cu eul în expansiune care se vede astfel dezmărginit și prin dimensiunile geologiei gigantești reclamă monologul solemn-sfidător al poetului adresat totdeauna muntelui ca unei anamorfoze supradimensionate a eului său.

c. „Goticizarea" peisajului carpatic, proprie romantismului românesc, derivă din fervoarea cu care arhitectura gotică a fost îmbrățișată pretutindeni și declarată emblemă romantică, „infinit făcut imaginabil" (Coleridge, în Hugh Honour, *Romantismul, I*, trad. M. Tomuș, Meridiane, 1983, p. 141). Considerată a fi transcendentă prin elanul ei vertical, „muzică împietrită" (Shelling) arhitectura gotică participă la ecuația Doamnei de Staël nordic/gotic/romantic. Pictat cu frenezie de Caspar David Friedrich, Constable sau Turner, domul gotic devine

Scanned with OKEN Scanner

un complement al geologicului gigantesc, selenar, profilîndu-se pe cîte o stîncă la umbra piscurilor goale, nocturne și a brazilor.

În *Curs de poesie generală* (1870), *Heliade* conferă și el atributul de „gotic" atît poeziei (nordice), cît și arhitecturii. Înainte însă, *Bolliac* vorbise despre „scalderii goților" și spiritualitatea transfiguratoare a Nordului, iar *Odobescu*, (spirit clasic) identifica „literaturile gotice" cu acelea „romantice". (Vezi în acest sens vol. I al studiului, cap. *În absența manifestului romantic*). Domul gotic însă, cu cornișe exterioare și sculpturi de lemn, coloane, ogive, intersecții de nervuri încastrate în bolți, spațiu răspunzînd la umbre, cu elanul său transcendent nu fusese, evident, o prezență arhitectonică în peisajul românesc. Absența lui din panorama munților noștri va fi deplînsă de Bolliac, poet al colosalului, întrucît „ordinul gotic" cu „săgeți negre și ascuțite", „desemnîndu-se în eter" ar fi intrat „în contrast cu bolțile de azur și în acord cu brazii" (citat integral în vol. I al studiului — cap. *Mitologia Nordului*).

Captînd, prin urmare, această imagine-princeps a reveriei romantice — domul gotic — poezia noastră o va infuza denivelărilor stîncoase și pădurilor montane, bogate în clarobscur, părelnice coloane, bolți de frunze și ramuri, scări de granit și mai ales piscuri strălucind în lumină solară sau selenară. Ideologic vorbind, natura în autogeneză, *natura naturans*, proliferînd din propriile-i forme ascensionale catedrale simili-gotice, fusese și ea o percepție în acord cu imaginarul romantic. Iată, prin urmare, motivațiile pentru care muntele devine el însuși uriașă catedrală gotică, așa cum o invocă romanticii români de la Bolliac la Eminescu. „Sălbăticia", alt atribut al goticului acceptat în epocă și considerat divergent în fața rigorii stilului arhitectural neoclasic, adaugă formelor montane astfel decriptate deziderатul libertății estetice.

La *Cezar Bolliac* „sălbateca natură" cu „peșterea ce urlă și rîpa cea noptoasă", ca „rîul mugind într-un abis" (elemente ossianice) oferă sugestia goticului prin brazi „în formi de piramide". *O dimineață pe Caraiman*, poem

important pentru romantismul ascensionalului românesc, fixează de la bun început perspectiva monarhică : „Și iacă-mă pe vîrfuri ararea străbătute, / Și unde achilonii locașul lor își pun". Prisma cromatică a luminii reflectată „pe o căruntă stîncă" și filtrată de norii, „troienii mișcători" deschide jocul volumelor — turnuri ascensionale. Turnurile însă sînt parte a domului central — „catedrală" însăși platforma montană străveche. „În urmă-mi catedrale de talii uriașe / Ce din tărîmuri fierte potoape au zidit, / Se-ntrec și își înalță cărunte și golașe / Mulțimi de turnuri *gotici* în cerul azurit" (s. ns.). Vechimea, steaua tutelară a romanticului, se adaugă numaidecît construcției medievale astfel imaginate, și iată „palaturi milioane din vîrstele titane". Supradimensionarea decorului montan autohton conjugă, prin urmare, „sălbăticia" (anistorică prin sine însăși), cu triumful formelor „glorioase" ale goticului (A.W.N. Pugin — *Apology for the Revival of christian Architecture*, 1843, în H. Honour, *ed. cit.*).

Eminescu transfigurează ca totdeauna schițele predecesorilor și modelele culturale (aici *Mitologia Nordului* și *Ossian* — vol. I al studiului de față) în funcție de dominanta sa selenară. „Murii" negri ai muntelui, scările de granit, vegetația abundentă, sălbatică, supradimensionată, cu ramuri întrețesute implică obsesia arhitecturii gotice, potențată prin vechime (deci ruinată) și irizarea selenară ce adîncește volumele. Luna constituie dealtfel la Eminescu zenitul celest spre care tinde complexul său montan dotat cu semnificațiile mitului dacic din *Memento mori*, și nu întîmplător Dochia este o izomorfie selenară. Iată așadar că poetul își mărturisește nucleul reveriei minerale prin exoteria termenului specializat : „Ca prin bolțile crăpate unei *gotice* ruine / Mai străbat prin bolți de frunze razele lunei senine" (s. ns.). Fosta „cetate" dacică anihilată de spirala descendentă a istoriei fusese de fapt una gotică, sau oricum, goticizată (prin elan ascensional), întrucît avusese „arcuri", „stîlpi", „bolți" transformate prin „vrajă" în atribute vegetale : „ramuri", „trunchiuri groase", „streșini de frunze arcuite-ntunecat". Arhitectura aceasta, implicată în viziu-

nea din *Memento mori*, se confirmă prin interogația lui Decebal din *Odin și Poetul* privind capitala Daciei : „Mai stă-nrădăcinată-n munți de piatră, / Cu murii de granit, cu turnuri *gote*, / Cetatea-mi veche, Sarmisegetuza ?“ (s. ns.) Revenind însă la vegetal, să nu uităm că în epocă Goethe văzuse în nervurile bolții gotice ramurile unui copac, iar Chateaubriand, labirintul pădurii. Transferul mineral/vegetal în opera arhitectonicii medievale are deci o logică artistică inextricabilă. Domul Dochiei însăși se substituie prin formele verticalității gotice, naturii montane, întrucît „A lui stîlpii-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei copaci se mișcă între nouri adînciți“. Ascensionalul arhitectural mai apare sugerat prin „scări de stînci *înalte*“ (s. ns.), iar patina monumentelor gotice prin „halele lui *negre* strălucind și oțel“ (s. ns.).

„Goticizarea“ muntelui și a pădurii ce reconstruiesc arhetipul unei foste cetăți (ascensionale) mai are un simbolism certificat de istoria românilor. E vorba de Sarmisegetuza eminesciană cufundată în stratul temporalității subterane. Să observăm cu acest prilej că memoria istoriei mitice reclamă la Eminescu fie imersiunea (Grecia orfică, Valhala, Dacia lui Decebal), fie descinderea în miezul granitic al teluricului (halele de granit ale subteranelor). Invocarea din *Memento mori* readuce însă în prezent mitul dacic, de aceea, deși transgresat prin natură colosală, el se va exprima prin verticalul propriu în egală măsură capitalei dace. „Cetatea sfîntă“ va fi, prin urmare, concrescută cu mineralitatea și abia apoi dematerializată prin elanul ascensional gotic : „Înrădăcinată-n munte cu trunchi lungi de neagră stîncă, / *Răpezita nalt* în aer din prăpastia adîncă, / Sarmisegetuza-ajunge norii cu-a murilor colți“ (s. ns.). Ascensiunea din „prăpastia adîncă“ spre „nori“ se realizează prin proiecția gotică a muntelui văzut ca permanență etnică.

Iată cum istoria formelor implicate în romantismul românesc conferă un simbolism patriotic unui ordin arhitectonic redescoperit, — domul gotic.

d. Depărtîndu-ne de imaginarul formelor montane, subsumate verticalității (în ipostaza antropomorfică a unui

Scanned with OKEN Scanner

Atlas cu „frunte gîndindă“ sau în aceea a domului gotic), și privindu-le ca spațiu dinamic al contemplării elementelor, nu putem trece cu vederea furtuna. Privilegiat prin perspectiva colosală, titanul romantic poate astfel înregistra de pe munte o apocastază în mic, forțele cosmosului învolburat care corespund tensiunii eului său faustic. Dacă muntele este, vorba lui Byron, „sentiment“, atunci ce poate fi mai consonant romanticului decît haosul zguduind și rupînd copacii, orchestra tunetelor, fulgerelor ce luminează negrele piscuri ? Nu întîmplător poetul român iubește evocarea stihiilor și-și exersează ritmurile întru invocarea dizarmoniei colosale. La începutul fluxului istoric al romantismului nostru, imaginea furtunii purta girul lui Ossian, Chateaubriand (cu „orages desirées“), Byron, cel ce clama tenebrele („Most glorious night !“) spre a se simți atom purtat de aripa furtunii („A portion of the tempest and of thee !“). Nu întîmplător, poate, lui Heliade i-a plăcut să traducă din *Fingal* și *Childe-Harold* tocmai strofe de invocare a „tempestei“.

Secvența furtunii (a cărei migrare consfințită de romantism continuă și astăzi la Geo Bogza) debutează nu întîmplător spre mijlocul secolului trecut, odată cu fiorul satanic-byronian al poeziei românești. „O, ce frumos spectacol !“, exclamă *Ioan Catina*, înfiorat de catastrofă, și acest vers din *O noapte pe stînci* poate constitui semnul valorizării romantice care-i aparține furtunii în spațiul geologiei colosale. O vor cînta, nu întîmplător, poeții chtoniei minerale ascensionale, din seria pe care am mai investigat-o.

Gheorghe Asachi, înaintașul romanticilor, cel din *Nuvele istorice*, își pigmentează frecvent narațiunile cu repere de sensibilitate preromantică. Eroul său Bogdan descălecătorul, „Restatornicitoriul domniei românilor în Dacia transalpină, numită după aceea Moldova, la anul 1352“, întîmpină în drumul său simbolic spre Pion (Ceahlău) „urgia elementelor“. Semnalul inițial, „un brîu de negură deasă“ aduce „tunetul de o mie de ori repetat“ și fulgerul ce „săgetează stîncele care se rotolează

în râpile cele nemăsurînde". Este, desigur, o notație parantetică, nu fără a defini un nou apetit estetic pentru spectacolul naturii dramatic-gigantești.

Cezar Bolliac, instalat în subiectivizare romantică, potențează meditația sa dilematică despre destinul uman prin furtună ca semn al damnării și adversităților. *O dimineață pe Caraiman* (văzută între „turnuri gotici în cerul azurit") cunoaște în egală măsură reversul nocturn al dezlănțuirii cosmice, cînd „e haos universul". Lumina fulgerului care „se-aprinde" sfîșie bolta, întrucît „cerul apare despicat"; simultan tunetul, „zgomotul" (poetul nu știe încă să afle formele unei sinonimii mai inspirate) se „prelungește departe revibrînd". Potopul își coboară densitatea descendentă, cînd „norii greu se scutur pe văile adînci" și apa dezrădăcinează copacii („rîuri turburate / Șiroaie rupînd fagii i-azvîrlă peste stînci!"). Interogațiile retorice au menirea să evidențieze fiorul satanic al spectacolului montan: „e noapte de magie? / E vreun cor de demoni sabatul lor serbînd?"

Ioan Catina urcă pe stînci spre a cunoaște esențele în acordurile furtunii fatale care-i permite să stabilească omologii cu stingerea universală. Se poate spune că în pofida scurtei sale cariere poetice, Catina are în viziuni catastrofice o mai mare amplitudine a imaginarului și deoseori o instrumentație mai subtilă decît Bolliac. Alăturînd stîncii sale marea „vînătă" învolburată de furtună, „cînd trăsnetul despică" el aude glasul marilor elemente paralele: „Cerul cu marea vorbind spăimîntător". Situîndu-se în plan uranic, ascensional, egal prin titanie cu muntele, „pe stînca despicată" poetul își dezmărginește văzul interior: „Departe-mi vede ochiul și mintea mai departe". Atunci el pătrunde nu doar haosul universal, ci și căderea aștrilor, cînd sub el „planeții în negură s-afund". Verbele prezentului materializează apocastaza interferînd-o cu furtuna montană, a cărei menire este avertismentul, dar și ambiguitatea celor două catastrofe. Nu știm dacă în secvența ce urmează se evocă furtuna sau agonia universală, ceea ce îi și potențează efectul estetic: „S-amestic elemente, și-un glas greu, în

Scanned with OKEN Scanner

pustie, / Detună universul, ca o dizarmonie / De tot ce e-n natură, de tot ce-i trăitor". Glasul furtunii devine, raportat la poetica romantică, acela al inexorabilului heraclitian ce-și supune atît „planeții", cît și cosmobiologia. Stîncile însă au în această lume răscolită, agonică — („O, ce frumos spectacol!") funcția de a reprezenta spațiul stabil, vertical, transcendent de care beneficiază poetul.

Radu Ionescu descifrează și el în monologul rostit de „Geniul abisului" legea devenirii văzută ca fatum byronian. Furtuna care o însoțește se hrănește din seve demonice care dau vegetației drepturi organice: smulși din „tulpină", „arborii", „Unul la altul arzînd aleargă", „herbe și plante din rădăcine / Ca șerpii-ntocmai se-ncolăcesc". Vietăți funebre, „Copiii nopței, răi lilieci" și bufnița („Pasărea nopței ce pe ruine / Singură șade, tristă gemînd") devin soli ai aceluiași Ahriman — „uscata moarte". Pulsul agitat al furtunii scurtează versul iambic, pînă aici descriptiv, făcîndu-l amfibrahic": „Ploaie torente din nori se varsă, / Bubuie tunet, norii spărgînd, / Fulgerul luce, trăsnetul cade / Negru abisul lucios făcînd". Topica dă versului savori arhaizante, ca în *Anatolida,* prin nearticularea substanțelor și postpunere verbală finalizatoare. Furtuna însăși se arată a fi potop universal, amestecînd lumina fulgerului, tunetul cu negrele abisuri, primejduind însăși esența minerală, prin cutremur („Pe baza-i seculară se mișcă-naltul munte, / Se clatină subt dînsul, se zguduie-a sa *frunte*") și încendiere („De flăcări negrul munte deodată se aprinde"). Celălalt poem montan, *Două lire în univers,* află echivalențele pentru „armonica cîntare" a furtunii ce „revibră pe vînturi alergînd", conținînd „arpe", „Cînd triste, cînd alegre", și viteze percutante „ca un fluid electric". Treapta următoare, uraganul, „concertul agoniei" „înalță cu teroare / Accentul de durere ce scoate un murind". Catastrofa precede revelația rostită de „geniul munților", în ipostaza satanică de Geniu al abisului. Remarcăm că imaginea apocaliptică a lui *Eugen Jebeleanu* uzează de o intuiție asemănătoare, cînd Demonul, anihilator al civilizației prin forța malefică a atomului,

devine o expresie a abisului. Fără îndoială însă că ambele viziuni sînt în punctul lor originar, tributare infernului dantesc, unul din modelele cosmologiei romantice.

Alexandru Sihleanu, romantic frenetic, subiectivizează imaginea „vijeliei", făcînd-o fie emblemă a unui eu aberant și damnat („Dar sufletul meu veșnic spre negre țărmuri zboară. / El vrea mișcări, sensații de-acele ce doboară / Și-n lupte ne tîrăște cu-a soartei vijelii"), fie a poeziei byroniene „Ce muge ca furtuna". Notații scurte ale apocalipsei montane se conjugă cu metaforizarea trăirii ; spațiul ideal al lui Sihleanu rezidă în verticalul sălbatec devenit și mai „glorios" în rezonanța tempestei. Profesia de credință este a unui Manfred satanic din Carpați" : „De mii de ani mai bine pe piscuri singurate / Voi viața mea să curgă supt vifor și ninsori, / Pe capul meu să urle furtunile turbate / Și totul să răsune de gemete, plînsori". Furtuna ca plîns chtonian organic consună cu „mîhnirea", „durerea", „chinurile" asumate cu vibrații voluptoase de Alexandru Sihleanu.

Mihai Eminescu invocă vîntul, furtuna și uraganul în decorul ossianic al Nordului, cînd „tunetul și ploaia făceau nunta lor sălbatecă, în regiunile cele mai negre ale înnouratului cer". Fiind paroxism al trăirii, furtuna se însoțește cu fulgerul, ipostază ignică. Ea enunță trecerea spre altă treaptă existențială, cînd după monologul platonic al serafului, Feciorul de împărat urmează a deveni ermit cu „negru comănac". Precedată de semnul funebru al „lunii", „galbenă ca gheața", moartă", furtuna va biciui lumea minerală prezidată de epifania lui Atlas : „În munți ce puternici din codri s-ardică / Giganți cu picioare de stînci de granit, / Cu fruntea trăsnită ei norii despică..." Vînturile ca orgi cosmice („arfă de-aramă") dizlocă stînci, „pietre mari din culmea cea stearpă", aruncîndu-le „în rîuri". Carul furtunii, ipostază a alegoriei solare (figură clasică) cu fulgere în loc de bidivii apare mînat „cu glasul de tunet adînc". Urmează o prăbușire infernală a lumilor în care recunoaștem obsesia eminesciană a sfîrșitului cosmic, sugerată și de predecesorul său, Catina. Căderea stelelor ce-n „abis se

Scanned with OKEN Scanner

sting", grindini „cu ghemuri ca rodii" ce „se sparg de a stîncelor coaste de fier", dispersarea ordinii newtoniene cînd „se-ncurcă auritele zodii" este opera Magului, stăpîn al furtunilor. A trece de „nori ce se clatin, se luptă, se sparg" de „vîntul cu-aripa zburlită" constituie încercarea „Feciorului de rege" în ascensiunea inițiatică. Furtuna premonitorie care „azvîrle toți norii de-a muntelui brîuri" și-i arată „stîncile rupte", nu înseamnă mai puțin transfigurare, întrucît „Lumina de fulger cărări îi arăt" „spre țelul cel unic senin". Alternarea ritmurilor în secvența furtunii indică plierea eufoniei eminesciene (somnolentă de regulă) în fața frenezieii elementare : „Sub el vijelia cea neagră, turbată / Cu caii cutreeră norii nebuni / Și bate în vînturi, pe nori răsturnată, / Ea stîncile-ndoaie și grindină fată, / Amestecă lumea, frămîntă furtuni."

Amplificarea cosmică a furtunii care „stelele desprinde" este apocastaza iarăși clamată în *Mureșanu* (1876) și prezentă ca fundal al monologului. Marea, element inexistent la predecesorii eminescieni (afară de Catina) însoțește obligatoriu muntele devenit friabil : „Cum norii strigă jalnic și marea sparge piatră / Și tunete bătrîne pe-a ceriurilor vatră / Pocnesc cu-a lor ciocane, moșnegi și falnici fauri, / Ei făuresc furtunei coroana ei de aur". Evadarea Călugărului din imperiul furtunii, simbol al realului advers, se face sub lumina Chipului platonic, „glas al gîndirii" zămislit de Regele Somn și care armonizează învrăjbirea elementelor.

Conjugînd dizlocări spectaculoase ale cosmosului dar și ale mineralului colosal, furtuna (secvență obligatorie în scrierile eminesciene de tinerețe) marchează „durerea" existențială care intră în regatul himeric al regelui Somn, reinstaurînd armonia legănătoare a inconștienței proprie poetului. Biciuirea elementelor în răsculare hipnotică face atunci loc plutirii orizontale pe apele translucide ale somniei.

*

De la furtunile preromantic-ossianice și byroniene hazardul totuși legic (și deci logic) al istoriei literare va

reimplanta în flux istoric românesc acest simbol romantic, însoțindu-l cu voluptatea retorică de a materializa prin eufonia Logosului catastrofa, drama elementelor.

La *Octavian Goga* furtuna justițiar-mesianică va agita (eminescian) strunele cosmice, hiperbolă a sufletului poetic, „în smalț de fulgere albastre". Tot eminescian, încorporînd mitul unui Mureșan, furtuna va duce la zămislirea Logosului social, „Cîntarea pătimirii noastre", așa cum am arătat în capitolul *Drama devenirii : geneză și stingere (A. Cosmologia).*

Calistrat Hogaș, umorist cu „witz", poet al teluricului, nu manifestă mai puțin „fiori" romantici în invocarea cunoscutei sale furtuni care reformulează obsesii eminesciene. Iată de pildă mineralizarea antropomorfică a norilor „grămezi vinete" căpătînd „*frunți* îndrăznețe" sau ossianești „urdii de fantome" în „asaltul cel mai de deasupra al tăriilor cerești". La fel vîntul „ca un glas de pieire (...) tînguios și jalnic", precedînd „simfonia înfricoșată a frămîntării și a zbuciumului universal". Asaltul muntelui, simbol peren, subliniază colosala „putere a adîncurilor" ce trezește glasul „de munți cu furie zguduiți pe temeliile lor de cremene eternă", „sub licăririle fugătoare și iuți ale focului ceresc". Inspirat ca și Eminescu de măreția Carpaților moldoveni, Hogaș clamează beznele în amestec infernal, „întunecimile fioroase ale nopții înalte" cînd „fierbeau văzduhurile", pulverizînd (imaginar) „frunțile de stînci îndrăznețe ale celor mai sumeți dintre munții săi", (antropomorfia cunoscută ca sintagmă-cheie la cei dintîi romantici ai muntelui). Invocările interjecționale luminează „potopul greu al apelor cerești", prăbușirea atît a stîncilor „de pe temeliile lor de veacuri" „în genunile adînci ale văilor", cît și aceea a brazilor frînți, slobozind „cel mai de pe urmă răsunet prelung al prăpăstuirii lor de veci !" Proza poetică a lui Hogaș reia astfel nucleele imaginarului consfințit în secvența furtunilor romantice, fără a neglija sugestiile infuzate învelișului sonor al lexicului („*ropotul* de *trăz*nete *care* cădeau asurzitor în întuneric, ca niște imense boambe de flăcări", „zvîrcolirea fără de margini a frămîntării", „urgia întregului zbucium al făpturii", zăga-

zurile cerului se *r*upseră" — frecvența rulantei *r* și a fricativei sonore *z*). Substratul cosmologiei drept act final sugerat prin drama furtunii se evidențiază prin dimineața genetic-genuină, cînd „firea" pare a răsări „pentru întîiași dată, din sînul adînc al apelor creațiunii", „fragedă și virginală", alcătuind din lumina purificată „un văl străveziu". Ca și Eminescu, Hogaș percepe viața elementelor în cicluri spiralice, cu momente de hybris în catastrofa delirantă a furtunii. Epigonismul său manifestat stilistic nu înseamnă însă o mai mică vibrație în fața forței exultante a „stihiilor".

Geo Bogza, succesor al titaniei romantice în regim lexical hiperbolic și retoric, are aceeași plăcere de a invoca în *Cartea Oltului* „neagra măreție a furtunii" văzută de păstorii de pe Hășmașul Mare „leagăn de ape și legende" (la izvoarele Oltului), dar în fapt de scriitorul însuși, exponent al imaginarului teluric. Muntele său va fi sediul misterelor, „o înfricoșătoare patrie a stihiilor", altar sacru „lăcașul unei divinități colerice și capricioase", s-ar zice un Odin împămîntenit sau un Zamolxe, mai cu seamă că mai există, de sorginți subterane, un „duh al muntelui care se ridică din genuni", precum Geniul abisului la Radu Ionescu. Monografia furtunii *(Cap. IV)* urmărește actele dramei cosmice, precedată în prolog de „un vînt subțire" marcînd „fiorul primejdiei". Urmează dezlănțuirea vîntului cu „densitate de ziduri" pornit în asalt asupra muntelui, dar întîi asupra brazilor, văzuți organic ca sinucigași lăsîndu-și osemintele spre a putrezi „pe funduri pierdute de văi".

Esențială este însă bătălia uranianului dezlănțuit cu muntele, și dacă la Eminescu cel din urmă își poate pierde integritatea de masă compactă, la Geo Bogza el rezistă, biruitor și gigantic, sfidînd vertical stihiile, semn al permanenței spiritual-etnice, „cu întreaga-i ființă de cremene", „granit", „piscuri neclintite". Antropomorfismul bogzian demitizează însă „fruntea gîndindă" prin viziunea mineralizantă a scheletului cu „orbitele căpățînii" și „tigva" sfidînd nu mai puțin solemn „groaznice venin-nuri electrice" ale fulgerelor și „năucitoarea canonadă"

Scanned with OKEN Scanner

(hogașiană). Asaltul norilor urmat de stropii „ca de plumb“ ai ploii conține un infratextual monolog retoric al „mîniei“ cosmice : „Pînă cînd, piscuri neclintite, veți abuza de răbdarea noastră ? Cît vom mai îndura trufia voastră fără margini ?“ Nicăieri nu reiese mai limpede decît aici simbologia romantic-titaniană, vertical-umană a muntelui.

Urmează anularea aerului prin „moleculele“ apei, „o cotropitoare cascadă“ cu „un vuiet infernal“, cel al „torentelor“. Simfonia eroică se completează cu „uruitul greoi, de pietre de moară“ din străfund, cînd „temeliile lumii“ duc „puhoaiele“. „Abisul“ advers piscului reverberează ecourile transformîndu-le animist în „groaznice mugete“ implicînd infernalul apocaliptic „într-o furibundă colcăială de balauri“. Actul final, apoteotic (ca la Hogaș) este al noii geneze, cînd „Mîngîiați de razele asfințitului, munții strălucesc ca în odăjdii de sărbătoare“. Mineralul colosal, actor romantic într-o înfruntare patetică își subliniază în partitura lui Geo Bogza, sensul permanenței : „eroicul munte se scufundă, cu toate crestele-i rănite, într-o profundă pace minerală“.

Drama furtunii urmărită în registrul catastrofei vizuale și totodată dizarmonic-bubuitoare are, prin urmare, menirea de a evidenția titania și permanența muntelui, *alter ego* a supraconștienței romantice. Traseul ei exemplar în romantismul românesc, nutrit de spectacolele vijeliilor carpatine, include accederea treptată spre simbol, fără a neglija organicitatea antropomorfică a imaginarului.

e. „Sălbăticia“, solitudinea montană și poziția monarhică a vizionarului urcat pe munte favorizează o anume metafizică. Ea derivă din ambivalența verticalului, dotat atît cu potențialul transgresării prin dematerializarea și „dezmărginirea“ spiritului, cît și cu premoniția prăbușirii prin perceperea limitei biologice. Faptul că tocmai platourile montane și țancurile de bazalt stimulează dilemele ontologice ale romanticului român iubitor de monologuri patetice nu se arată fără legătură cu muntele ca spațiu al inițierii. În același sens, meditația între piscuri solitare conferă eroului contemplării toate virtuțile man-

tice ale Magului sau ale Ermitului, dar și dilemele faustice care-l scindează.

Vasile Cîrlova îmbină bucolicul gessnerian cu melancolia lamartiniană a preromanticului „suflet jalnic", așezat „În vîrful unui munte", după ce poposise „în astă tristă vale". *Inserarea* sa beneficiază de perspectiva panoramică a solitarului : „Pe muchea cea mai naltă de mă așez cu jale, / Singurătății încă petrecere de țiu". Aflat în centrul sferei cosmice, în axul lumii, poetul domină punctele cardinale, ascensionalul și descendentul : „Întorc a mea vedere în urmă înainte, În dreapta sau în stînga, cînd sus, cînd iarăși jos". El înregistrează cîmpia, „o dumbravă deasă cu *frunte* prea măreață" (antropomorfă și ea, de stejari), „o murmură" de rîu, iar sus, „grămezile de stele" și luna, „vremelnica stăpînă", „cîmpiile albind". Armonia naturii nu înlătură însă „negura mîhnirii" cu o motivație vag-erotică. Fără a ajunge încă la meditația metafizică propriu-zisă, Cîrlova schițează rătăcirea sufletului „fugar" în funcție de dinamica montană, mai aptă de a realiza interferența supraeului vizionar cu elementele telurice de la picioarele sale.

Tot *Cezar Bolliac* resimte muntele ca pe un catalizator romantic al antinomiilor, între derizoriul biologic și expansiunea titanismului său. „O ! cît de mic e omul, cînd se-află pe un munte ! / Ce slabă-i e ființa în urlet d-element", sînt versuri tributare scepticismului, pe cînd alte strofe invocă „dezmărginirea", cosmicizarea, cînd poetul „Se simte tot-deodată că nu mai e nemernic, / E mare cît și lumea, nu-ncape-n firmament ; / Dă mîna cu principiul al totului puternic, / E univers gîndirea-i ; amoru-i, element". Accederea spre esențe ce derivă din frenezia și tensiunea spiritului îmbracă emblematica ascensională, a vulturului/„gînd" menit a străbate „al timpului noian, / Al vremilor trecute, al celor ce-o să vie" și a „renaște" precum „vulturi" „în ape de Iordan." Cu toate acestea registrul diurn/titanian al cunoașterii extatice întîmpină obstacolul antinomic al obscurității, pentru că „Adevărul este un caos fără seamă / În care-

Scanned with OKEN Scanner

orice gîndire, și cea mai fără teamă / Ce crede că-l străbate, se-ntunecă în nor. / Un caos de-ntunerec în care s-adîncează / Popoarele de gînduri, precum se-nvălmășează / Insectele în aer și păsări care zbor". Această limitare a însăși condiției umane căreia i se refuză esența ultimă, adevărul absolut, se conjugă la Bolliac cu invocarea acelui „dincolo" eliberator, „Căci patimile vieții sunt lanțuri grele-arzînde", „cununi de flori plăpînde / zdrobite, desfrunzite la orice vînt de-apus". Sentimentul damnării acestui eu faustic mai provine din mărturia dramatică a insuficienței artistice, pe care Bolliac o exprimă ca exponent al generației întregi, de pionieri ai poeziei noastre moderne. Impresionantă prin sinceritate, confesiunea lui lasă unui legatar necunoscut menirea de a găsi expresia definitivă a tensiunii ontologice : „De nu pot fi poetul ce lumea cununează / Vreun alt erald pe urmă-mi va spune ce-am simțit". Verticalitatea simbolică indică fără dubii funcția panoramei montane în fenomenologia reveriei romantice, pentru că piscurile conțin omologia spațială a supraconștienței/genialității. Această idee implică la Bolliac încă o dată mărturia imperfecției estetice : „Acel ce va străbate pe astă înălțime / Unde un geniu vine, vedere de vis, / Și smulge muritorul pe aripi de lumine, — / Pătrunză el arcanul — citească ce n-am scris." Spiritul ascensional, *(„Geniul munților")*, dematerializează eul succesorului ales spre a „citi", dar și exprima în cuvînt („scrie") esența misterului (de la lat. „arcanus").

Ioan Catina realizează aceeași scindare între teluric și spiritual în decorul stîncilor bîntuite de furtună. Cel de al doilea termen reclamă iarăși simboluri ascensionale : „Și iacă-mă cu noaptea pe stînca despicată / Plecată-mi este fruntea și mintea nalțată, / Ca șoimul într-un spațiu, ca-n aer meteor". Bivalența concluzivă fixează iarăși dihotomia fundamentală realizată între piscuri : „Tu vii din întuneric și mergi către lumină, / Că este o putere infernă și divină : / Invață-a o cunoaște, Rebele muritor". Dorința de a ști, care-l face „întîiul sau poate cel din urmă" titan damnat, întîmpină iarăși izo-

Scanned with OKEN Scanner

morfii nocturne, „un stîlp de ceață", apocastaza ce include și interdicția de a ști „cît știe-un creator" (un Demiurg).

Radu Ionescu, posesor al unui retorism mai vidat de seve metaforice enunță (într-un mod congener lui Bolliac) privilegiul ontologic al acestui „spațiu larg", pe astă-înălțime". Interesul pe care-l prezintă poemul său *Geniul abisului* rezidă și în metafizica dilemelor romantice generată de panorama contemplată de sus. Regalitatea vizionarului romantic în munți apare ca idee explicită : „După-astă culme-naltă c-o singură privire / Natura spațioasă îndată o măsor, / Și cît îmi prinde ochiul și-mi trece prin gîndire, / Contemplu și pe toate eu sunt ca domnitor". Perspectiva monarhică a piscurilor se conjugă cu extazul expansiunii spirituale : „Prin vasta-mi cugetare eu sunt un creator" în antiteză cu degradarea umană : „Ferice-aci pe munte / Dar colo jos în lume ? / O, cîte gînduri triste pe oameni îi munceso !" Pe lîngă condiția speciei, inechitatea socială marchează destinul rebelului a cărui răsplată e „carcerea, exilul", desăvîrșind damnarea iminentă a eului romantic pe care „dorințe îl consumă". Finalmente limita harului artistic (ecou de asemenea posibil la poemele lui Bolliac) se adaugă argumentelor sceptice, întrucît cel ce avusese (ca și C. A. Rosetti) „dorințe de a face / Cu geniu-mi o lume", constată imposibilitatea de a finaliza („Puterea îmi lipsește"). Lipsa de acces a acestei generații la genialitate creatoare (în care se va instala abia Eminescu) apare motivată de Radu Ionescu prin combustia trăirii (care, dimpotrivă, cum știm, stimulează muzele) : „Și geniu, și foc sacru, ce-mi fură de sus date, / De multe suferințe s-au stins, m-au părăsit". În acest sens (etic) directețea lui Bolliac e de preferat automistificării lui Radu Ionescu.

La toate aceste repere, ale damnării (existențială, socială, estetică) proprii poeților pașoptiști se adaugă tranzienta biologiei simbolizată prin cavități subterane în fața piscului transcendent. „Asupră-mi Infinitul, subt mine un Abis." Hotărîrea sinuciderii (manfrediene) întîmpină glasul Geniului zămislit de Abis (moartea) adre-

Scanned with OKEN Scanner

sat poetului, „una din ființe / Ce-n viață sunt ursite amarul a gusta". Argumentul (schopenhauerian) privește suferința universală, chiar pulverizarea muntelui „în haosul tăcut" și disperarea blasfematorie a poetului rămas „în delir" sub razele lunii.

I. C. Fundescu, minor mai mult decît modest, în volumul său *Flori de cîmp* (1864), conjugă muza socială cu meditația în panorama montană. Poezia *Pe munte* enunță apăsat ideea (rousseauistă — vol. I al studiului) a naturii necorupte de civilizație, întrucît : „Aici nu vezi legi grele de oameni inventate, / Ce sfîșie p-alți oameni și face sclavi din frați". Hotărît să se abstragă în sălbăticie, poetul adresează presupușilor interlocutori argumentul de a descifra astfel glasul marilor elemente : „Lăsați-mă aicea, lăsați-mă în pace, / S-aud vîntul cu stînca cum șuier, cum vorbesc ; / Să văd torentu-n cursuri cum arborul desface, / S-ascult la rîulețe granitul cum izbesc". Verticalul pătrunde prin dematerializare implicită în muzica uraniană a sferelor, dinamica ascensională geologică fiind potențată de simbolul monarhic al vulturului. Muzica solitudinii montane, invocată și de Bolliac și de Radu Ionescu, este așadar în romantismul nostru o ipostază a armoniilor pitagoreice, cum o dovedește strofa lui I. C. Fundescu : „Să văd cum se înalță Bucegii-n depărtare, / Și cîmpul cum se-ntinde subt ochi ca un covor, / S-aud ca Pitagora a sferelor cîntare, / Să urmăresc cu ochii vulturu-ntr-al său zbor". Polarizarea „munte"/„vultur" „cîmp" indică termenii extremi ai contemplării vizionarului romantic, zenitul și nadirul panoramei telurice.

Mihai Eminescu, vizionar prin structura imaginarului și nu prin însumarea unor clișee romantice livrești, va vedea în sălbăticia muntelui un spațiu firesc al inițierii. Înscriindu-l (mai cu seamă în tinerețe) în topophilia sa, poetul va realiza o *istorie* a transcenderii montane, după cum și zborul său uranian conținuse o diacronie de puncte simbolice. Între acestea din urmă figură „aripa-rea" sufletului și a gîndului, precedînd transfigurarea

Scanned with OKEN Scanner

și relevarea esențelor, stimulată de adversitatea rocilor dure în fața eterului transparent. Ascensiunea tînărului titan e de urmărit din primele postume : „Pe stînca sfărmată mă sui, / Gîndirilor aripi le pui ; / De-acolo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Și caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus". Testamentul Împăratului rostit către „feciorul tînăr" (dublul eului eminescian fizic, „Cu fața lui cea trasă, ce dureros de pal !") cuprinde ascensiunea muntelui aflat sub tutela magului, întrucît „Cine-enigma vieții voiește s-o descuie, / Acela acel munte pe jos trebui să-l suie". Muntele sfînt, Pionul (Ceahlăul încă la Asachi), va fi locul ales al inițierii întru „glasu-adevărului senin", ce presupune ascensiunea/înaripareа clamată în armonii onirice : „Pe mîne, pe cînd noaptea v-aprinde blîndu-i soare, / Cînd clopotul va plînge cu-al serei dulce ton, / Atunci eu mă voi duce, pe calul pag călare, / M-oi duce pîn-la poală a muntelui Pion / Și-apoi pe jos acolo eu muntele-am să sui / Ca gîndurilor mele aripe să le pui". Tutelat de lună, blînd „soare" nocturn, drumul ascensional va semnifica de fapt revelația supra-eului în decor montan, dincolo de al „lumii curs mizer și meschin". Dacă motivația dihotomică și poetica montană îl leagă pe Eminescu de seria predecesorilor, rezolvarea stilistică îl singularizează cu evidență prin trecerea de la retorica deseori exterioară a celor dintîi la reveria nocturnului și revelarea „plînsă" a vocilor acestuia. Alteori iluminarea este metafizică privind, de pildă, motorul malefic al istoriei, un „plan adînc-șiret" ce i se relevă lui Mureșan într-un „peisagiu de-o romanticitate sălbatecă în munți" (versiunea 1871). Cunoașterea luciferică stimulată de decorul selenar dar și montan contopește în *Andrei Mureșan* (1871) și în *Mureșanu* (1876) repere schopenhaueriene (preexistente încă la Bolliac și Catina) cu un patriotism ardent, vizibil mai ales în prima variantă a poemului eminescian. În cea din urmă, condamnarea unui Dumnezeu duplicitar include solidarizarea cu rebelul Demon într-un monolog faustic-manfredian schițat *in nuce* în tiradele montane ale predecesorilor. Și totuși însuși Mureșanu (erou existențial pașoptist) cere anihilarea propriei demonii/genialități sculptată în materia etern-minerală — „așchii scli-

pitoare", spre a stinge „cuvîntul nimicirii / Adînc, demonic, rece".

Acest termen advers aripării și expansiunii, advers cunoașterii extatice, — „cuvîntul nimicirii" — indică mișcarea descendentă inclusă în aceeași dinamică metafizică a verticalului. De astă dată simbolul muntelui se completează prin emblema aferentă a vulturului, a cărei intuiție au avut-o, cum am văzut, aproape toți poeții telluricului grandios, predecesori eminescieni. Etapa expansiunii spirituale, extatice, presupunea reveria muntelui și a monarhicului vultur, după cum criza, conștiința limitei, trama, ruptura interioară, o anihilează. „Eu nu văd munții înecați de nouri / De care gîndu-mi vultur s-acăța" declamă poetul, investind *vederea, privirea* cu sensuri ale transcenderii ascensionale. Aceeași prăbușire pîndește cercetarea esențelor istoriei, „întrebări o vijelie", pedepsite prin sancționarea hotărîtă lui Dionis pentru blasfemie. Prăbușirea/incendierea vulturilor, iarăși viziune apocaliptică, urmează zborului lor temerar, iar ascensiunea, compensată negativ prin extirparea văzului — în loc de „ochi adînci și plini de mite", „întrebările"/ „vulturi" apar „orbite, cu-aripi arse".

Dinamica eminesciană polarizantă, pendulînd între beția cunoașterii și refuzul acesteia integrează mai ales între 1866—1874 (etapă accentuat-romantică) catalizatorul reveriei montane cu verticalitatea ei bipolară între ascensiune (transcendere, „aripare", zbor simbolic) și descindere (prăbușire în teluric/real), între absolutul supraconștient și dilemele eului.

*

Dramele spiritului reclamă dialectica muntelui și ulterior, la poeții unui imaginar teluric, pe de o parte, dotați cu nevoia discursului titanian, pe de alta.

Tudor Arghezi celebrează cultul robilor prin viziunea verticalului colosal, purtător al trecutului/prezentului, al vieții și al morții. Statuia antropomorfică, opera poetului însuși, dublul peren al poeziei sale, conjugă celestul cu telluricul prin elanul piscului, dematerializarea prin spirit, „datoria" de a crea. Prin urmare *Testament*,

Scanned with OKEN Scanner

poem-manifest ce invocase întîi ascensiunea trudnică a generațiilor : „Prin rîpi și gropi adînci / Suite de bătrînii mei pe brînci", apoi transferul mineral de „oseminte" în ființa poetului, vede muntele ridicat prin „făurirea" de „cuvinte potrivite". Orgoliul titanic al Operei egalează forțele magmatice ale naturii însăși care creează altare : „Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale."

„Hotar înalt" este și *Muntele măslinilor*, biruitor peste „șesul turtit, flămînd de înălțime", „floarea trecătoare", „praf", „noroi" (dezintegrare a teluricului în fața coagulării ideal/minerale) „sufletul nostru șubred și sărac". Inițierea întru ale eternității vizează ascensionalul : „Tu, în hotarul marilor mistere / Ești ca un semn de-a pururea putere". Elementele aferente perenității minerale poartă amprenta sacrului printr-un simbolism cultic sau ascensional/romantic („șoimul" de pildă, poate fi ipostază a vulturului) : „Munte, cădelniți de izvoare / Altar de șoimi, sălaș de sori". Lumea cosmică verticală se potențează printr-o nouă formulă conativă : „Împresuratule de astre ! Aspectul vechi al lexicului, „nădejdea (...) pribeagă" vizează tentația spiritului de a accede la o astfel de perenitate, figurată printr-un infratextual antropomorfism geofizic, laudă a verticalității : „Munte-ndreptat cu piscul în tărie, / Și neclintit în visul de azur". Orgoliul spiritului are natură solar-minerală, deși se lasă cotropit de semnul teluricului inferior ; de aceea „nădejdea" „lasă urmă slabă, ca o roată / Cu spițele de aur, în noroi".

Lipsite de fastul baroc al epitetizării, gnomic/sentențioase și liturgice prin brocartul vechi al vocabularului, poemele argheziene nu descind mai puțin limpede din cazuistica romantică a muntelui ca spațiu al inițierii metafizice și al accederii spre supra-eu.

Ileana Mălăncioiu reintroduce sintagma romantică „sentimentul muntelui", chiar dacă subtextul polemic corectează vechea retorică. Poetă a cristalizării eului individual/social dar și a muntelui, Ileana Mălăncioiu nu anu-

Scanned with OKEN Scanner

lează arhetipul simbolic : „stîncile lucesc în zarea albastră / În fața lor toate lucrurile par mărunte / Cum o fi oare să ai *sentimentul muntelui* / Atunci cînd ești munte?“ (s.ns.) Identificarea spiritului cu geologia deviază ironic fără ca, iarăși, să dizloce ecuația romantică fundamentală. Vizînd opacitatea structurilor morale adverse (numite de Eminescu „efemeride“) poeta își afirmă superioritatea prin muntele ingurgitat de creierul ei și devenit prezență misterioasă, derutantă pentru intruși : „Ce e în creierul tău, am fost întrebată / Un munte, am răspuns cu seninătate / Și m-au luat și m-au dus cu munte cu tot / Și mă sprijineam în tăcere de stîncile luminate. // Dar ei au scos tot muntele piatră cu piatră / Și s-au mai uitat o vreme în capul meu proaspăt tuns / Ca într-un ou foarte limpede / Și li s-a părut și mai de nepătruns“. Oralitatea parabolică, ironia în fața eului și a celorlalți, perspective ale poeticii moderne, nu reprezintă mai puțin clar un dialog peste timp cu metafizica muntelui romantic.

f. Într-un mod la fel de explicit, muntele devine în literatura romanticilor un spațiu al hierogamiilor și teofaniilor, încărcat cu sensul inițierilor. Atunci în locul discursului poetic al confesiunii, în locul cazuisticii metafizice despre numen, fenomen și limita cunoașterii, apare revelația mitică cu sens teofanic sau istoric/etnic, iar funcția auctorială (vocea lirică) se obiectivează în figura Magului. În acest fel muntele manfredian/faustic, stimulator al dilemelor ontologice devine muntele sfînt, sacru, propriu celor mai multe mitologii, iar eroii săi, magii, conjugă aura creștină cu subtextul esoteric. „Geniile“ hugoliene din monografia *William Shakespeare* (Ed. Internationale, Paris, 1864) sînt, de pildă, spirite ale muntelui pentru că în logica antropomorfiei lui Atlas, „Mintea umană are o culme, un creștet. Acest creștet este idealul. Dumnezeu descinde aici : Omul se înalță“. În ipostaza lui Eschil, Iov, Michelangelo, Isaia, Sf. Pavel, Dante, Beethoven și, desigur, Shakespeare, geniul arhetipal „suie muntele“ spre a se transcende. Hugo urmărește ascensiunea trudnică ce întîmpină „predestinații“, „la fiecare pas un mur, la fiecare pas o cursă“, „frigul (care) crește“, „gheață“, „tempeste“, aer irespirabil. Ținta atinsă

Scanned with OKEN Scanner

este revelația supremă în zenitul vertical unde „Acvilele se uită la dînșii, fulgerele îi pipăie ; uraganul e furios". (*Traducerea* în I. Heliade-Rădulescu, *Critica literară*, ed. cit., în vol. I). Dar încă la Novalis, Heinrich von Ofterdingen, minnesänger mitic, află floarea albastră după urcușul pe „o vale stîncoasă care urca (...) pe bolovani acoperiți de mușchi" spre a coborî în „gura unei galerii tăiate în piatră". Cunoscutul vis (al florii albastre) i-l povestește întîi tatăl care are viziunea „unui munte înalt" („înălțimile munților Harz"). Urmează descinderea inițiatică „pe o scară" (ce) mergea în jos, în munte" spre a ajunge „într-o peșteră" străjuită de un Mag, „un moșneag" așezat „la o masă de fier", cu înfățișarea minerală a magului eminescian : „Barba îi crescuse prin masa cea de fier și îi acoperea picioarele". În ambele viziuni lumini orbitoare însoțesc revelația. În egală măsură minierul, „căutătorul de comori", inițiat în ritualul breslei căutătorilor de aur („regele metalelor", ideal alchimic), face parte dintre „bătrînii fii de rocă", „eroi subpămînteni" care posedă cifrul din „întunecatele și miraculoasele taine ale naturii". Faptul că în cele din urmă ei urmează ascensiunea simbolică spre a „primi darurile cerești" și „să se înalțe, în bucurie, deasupra lumii și a necazurilor ei", indică fără dubii magica „intrare în munte", în rezervorul energiilor telurice decantate, spre a concentra latențele noului urcuș spre transcendență. (Traducerile Vioricăi Nișcov în *Discipolii la Sais. Heinrich Von Ofterdingen*, Ed. „Univers", 1980). Reiterînd prin urmare nucleul sacru al „intrării în munte" a mistului, literatura română îi suprapune mitologia și simbologia etnică, fără a se singulariza însă atît în fața altor mitologii, cît și în fața motivului livresc devenit astăzi bun cultural. Într-adevăr, corpusul mitologic germanic, celtic, extrem-oriental, biblic, pentru a nu-l pomeni pe acela elen, privește muntele ca drum de la subterana (uneori infernală) spre purgatoriul (dantesc-montan) și apoi paradisul inițierii. Elemente biblic-creștine (dantești) se suprapun antropologiilor arhaice, iar Magul, spirit tutelar, realizează prin invocări sibilinice conjuncția telurismului cu sacrul (Ideile se verifică, dacă mai e nevoie, în

Scanned with OKEN Scanner

Mythologie générale, Ed. Félix Guirand, Larousse, 1935, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Jean Chevalier, Laffont, 1969, V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, „Albatros, 1983). În acest fel *muntele sacru*, numit simbol „stenoterm", prin urmare „limitat" la spațiul românesc, de Edgar Papu (*Motive literare românești*, Ed. Eminescu, 1983) pare indiciul unei supralicitări care anulează în pofida evidențelor, fundalul larg-cultural al acestei forme (motiv) literare.

Afirmația de mai sus nu înseamnă însă negarea specificului, atît ca relief fizic impresionant în sine și transgresat, cît și ca transfigurare frecventă, folcloric-mitică (mioritică) și cultă. Permanență geofizică, muntele se sacralizează, și fiind semn al anistoriei pătrunde în sfera etnicității mitice, fără a-și pierde consemnul esoteric. În ce privește imaginarul romantic, el optează mișcarea permanent-dialectică a descinderii / ascensiunea de-a lungul acestui ax al lumii, conferind verticalului ambele sale virtualități spirituale. Peștera, grota, „hala" „Spelunca", forme materne ale subteranei (pe care le vom insera într-un capitol următor) vor conduce pe magul/poet spre superficia muntelui în ascensiune dramatică, în luptă cu stihiile, pînă la cucerirea înălțimilor solare ale supraconștientului.

Pionul (Ceahlăul), Olimp autohton, numit astfel încă de Dimitrie Cantemir (citit cu atenție de Sadoveanu, — vezi mărturisirea în *Viața lui Ștefan cel Mare*), se arată a fi arhetipul muntelui sacru românesc, alături de Kogaion. Meritul lui Edgar Papu este dealtfel de a fi urmărit tema la Asachi, Eminescu, Sadoveanu, Blaga pînă la parafraze contemporane mai puțin convingătoare. Ne rămîne să-l inserăm între Asachi și Eminescu, pe Bolliac, cel ce căuta temple solare în Bucegi unde „umblă umbra lui Zamolx", spiritul tutelar montan al românilor, întrucît „Și pe Carpați s-ardică bătrînul uriaș / Ce doarme, de sunt secoli, pe vechiul său lăcaș". „Ceahlăul, scrie și Alecu Russo în *Piatra teiului*, care și-a păstrat de la Daci (...) numele de (...) Pion", rămîne" Domn între toate măgurile." Același Kogaion al lui Strabo este în *Traianida* lui Bolintineanu locul teofaniei lui Zamolx, dar și templul (gotic) al Evdochiei care „nalță prin silve la ra-

Scanned with OKEN Scanner

zele zeii / Sălbatice turnuri cu vîrf de oțel". Dochia, izomorfie sacră a Daciei și emblemă personalizant-romantică aderă dealtfel la motivul muntelui sacru. Și nu numai ca semnificat, ci și ca element animist mineralizat participînd la mitul lui Traian și a Dochiei. „O stîncă ce-a fost fată", domnind „Preste turme și păstori" (Asachi, *Dochia și Traian*, — Sub muntele Pion, în Moldova —), poate fi regăsită în strofele eminesciene de laborator pentru *Memento mori* (Mss. 2259 f. 93—94). „În verdeața-ntunecoasă a copacilor de fag", „unde stînca stă să cadă", Dochia-Dacia cu înfățișare romantică („Păru-i blond, ochi mari, albaștri, chipu-i gingaș, blînd și drag") va fi urmărită de Traian. Decorul montan se sugerează în treacăt prin „potice năruite", „stînci și pietre prăvălite"; expansiunea mineralului se extinde asupra Daciei care „împietrește". Silueta ei megalitică, rămasă „într-a codrilor umbrire", alături de „A-mpăratului mari urme le vezi ș-astăzi pe Pion".

Mihai Eminescu așează după creionările lui Gh. Asachi, muntele sacru în regim uranian, supradimensionîndu-l prin supraetajare și gigantismul spiritelor tutelare. Laitmotivul *frunții*, atribut al Spiritului titanic, aparține pe rînd teofaniilor, dar și mineralului. Astfel complexul lui Atlas se circumscrie muntelui sacru Kogaionon, — „Stîncă urcată pe stîncă, pas cu pas în infinit", avînd și o „*frunte*" ascensională (strălucind „în albastra-ntunecime") și anatomie uman-corporală, (întrucît „în pieptu-acestui munte se arat-o poartă mare"). Un poem din epoca lui *Memento mori (La moartea lui Eliade)* amintește de mesianicul „Moze", de „frunțile-n lumină a vechilor profeți, / Pe un pustiu de piatră". (Același erou biblic inspiră un poem macedonskian care figurează dispariția Profetului, „intrarea în munte" și osmoza lui minerală, cînd „urcîndu-se *în munte* sub a serii strășnicie, / Cu nori groși de ceață albă se-mbracă pe vecinicie" — vezi vol. I al studiului, *Poetica, Biblia*...). „Scări de negre stînci" descind în valea din care „răsare blonda lună argintoasă / Și popoarele de stele". Tot în această zonă montan-telurică („a omenilor lume"), în „verdea-ntunecime a pădurilor", „pe negre stînci" asemănătoare tronu-

Scanned with OKEN Scanner

rilor stau „Zeii Daciei". Iarăși imaginarul poetului are în vedere muntele (sacru) suprapus peste un dom gotic; turnurile ascuțite ale acestuia străbat cerul, priveghind astrele, sub ogive se alcătuiesc spații vegetale clarobscure, „hale"-„Sala verde din pădure" sau „verdea-ntunecime a pădurilor". Bivalența verticalității sacre se enunță în versul „Munte jumătate-n lume-jumătate-n infinit". Regele Nord (Njördtr), zeu scandinav al mării și al ghețarilor, el însuși munte colosal/antropomorfic are „picioare de granit" cufundate-„n fundul mării", iar „umerii, dealuri de neauă", ca și „fruntea lui uscată" ating „nourii cei aspri și amestecați cu stele". Telurismul și participarea cosmică figurează iarăși dihotomia sa dialectică de ax al lumii prin interferența sferelor elementare. Entități interferate, muntele și Magul, ultimul anamorfoza celui dintîi, caracterizează viziunea sacrului la Eminescu. Alăturarea a două fragmente descriptive *(Povestea magului* și *Strigoii)* altfel suficient de des citate, au menirea de a sublinia natura telurică a imaginarului eminescian. Iată antropomorfismul muntelui sacru, — matriciala peșteră a „zăhastrului mag": „În munți ce puternici din codri s-ardică, / Giganți cu picioare de stînci de granit, / Cu fruntea trăsnită ei norii despică / Și vulturii-n creieri palate-și ridică / Ș-uimiți stau în soare privindu-l țintit". Geologia colosală are „anima", spirit ascensional („*fruntea* trăsnită") și latența dematerializării cosmicizante („vulturi", „soare"). Dimpotrivă, „preotul cel păgîn" din *Strigoii* se lasă invadat de recele mineral, regresiv, pierzîndu-și vederea (semn al virtualității ascensionale); repetarea de trei ori a substantivului „piatra" marchează ocurența: „Din tronul lui *de piatră*", „Picioarele lui veche *cu piatra* se-mpreună", „Pe jilțul lui *de piatră* înțepenește drept". Vechimea minerală în care se încrustează „cîrja lui cea veche" și din care germinează șerpuitoarea vegetație montană („mușchiul") nu anihilează (după biologia morții clinice) creșterea părului: „Barba-n pămînt i-ajunge și genele în piept". Magul devenit munte sacru se confundă în cele din urmă cu rezerva thanatică a mineralului statuar.

Sensurile dialecticii verticale, descinderea în subterană („intrarea în munte") și apoi ascensiunea transfi-

Scanned with OKEN Scanner

guratoare sînt permanențe ale muntelui sacru eminescian. În subterane coboară Magul din *Strigoii* („În poarta prăbușită ce duce-n fund de munte", „În dom de marmur negru"), la fel în *Povestea magului* („El zice ș-alene coboară la vale, / La porți uriașe ce duc în spelunci / De stînci prăbușite gigantici portale"). Urmează perspectiva verticală monarhică („Magul rămas în munte, din el ieși afară, / Pe-o piatră detunată el șade peste văi") și pregătirea zborului după ce „bătrînul" „suie-n vîrf de munte". Notăm că, într-adevăr, ascensiunea ca preludiu al zborului se poate afla mai cu seamă în poeme eminesciene pînă în 1874. În *Memento mori* imersiunea finală a Daciei, cufundarea definitivă în adînci ape temporale, apare prefigurată de cufundarea Sarmisegetuzei în hale subterane funebre, populate de „ducii" daci, anamorfoze ale cetății montane mitice.

Reveria muntelui concentrează sensurile sacrului eminescian, dotat cu simbologie anatomică (frunte, piept, picioare) sau arhitecturală (de dom gotic), dispunîndu-le în funcție de dialectica proprie axului de simetrie universală. Magul, spiritul tutelar al acestuia din urmă, exprimă omnipotența spiritului titanian dar și vechimea insondabilă a mineralului corespondentă istoriei mitice a Daciei.

*

Mihail Sadoveanu face din muntele sacru un simbol esențial în geo-istoria sa, marcată de ritualuri și popasuri inițiatice, cu atît mai mult cu cît „mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor" *(Viața lui Ștefan cel Mare)*. Muntele inabordabil și sălbatec spre care la porunca unui duh al locului duc rîpe și cărări uitate se deschide numai inițiaților, eroi ai istoriei naționale. Topophilia simbolică a muntelui sacru sadovenian (tangentă în multe privințe aceleia eminesciene) rămîne romantică prin sălbăticie, supradimensionare și misterul conținut în latențele magice ale peșterilor. Un drum de la Kogaiononul (Sarmisegetuza) menționat de Strabo, Herodot și cîntat de Bolliac, la Pionul (Ceahlăul) lui Gheorghe Asachi, va duce la „muntele ascuns" din

Scanned with OKEN Scanner

Creanga de aur și *Frații Jderi (Izvorul alb)*. Aceeași tensiune între subterana sa, sediu al Magului, (Deceneu sau Schivnic) și revelația uraniană a înălțimilor, se înscrie în figura muntelui ca mineralitate perenă, aici spațiu al mitologiei etnice.

„În „lumea veche a Daciei", între „izvoarele și puhoaiele înălțimilor", „în muntele cel ascuns care va rămînea necunoscut pînă la sfîrșitul timpurilor", „într-un găvan de stîncă" „bătrînul din peșteră" primește pe „cei cîțiva monahi ai lui Zalmoxis" în „straie albe, semn al inițierii". Ritualul subteran, refuzat profanilor le interzice accesul chiar la superficie, „la marginea grohotișurilor", întrucît „locul unde sălășluia proorocul lor cel bătrîn nu trebuia să fie cunoscut și cercetat decît de unii din învățăceii lui" precum Kesarion Breb, egipțianul. Singurul dialog posibil cu verticalul mineral stă în puterea divinității : „asupra muntelui tainic putea privi numai Dumnezeu cu ochii lui de stele și numai el putea glăsui cu tunetul său". Același glas îi vorbește lui Deceneu „din văzduh, sau din inima muntelui, sau din veșnicie", spre a se releva ca moarte și eternă renaștere, „comoară în sînul graniturilor". Magul-preot șade (eminescian) „în jîlțul lui", „sub bolta de stîncă", „slăbit și căzut în scaunul de piatră", așteptîndu-și slujitorul, pe Kesarion Breb, „Decheneul cel nou". Mineralizat, „cel din urmă slujitor al muntelui ascuns" odată cu primirea însemnelor cultice, privește pe „monahii lui Zalmoxis" „cu ochi înghețați". Aceeași memorie mitică a Daciei apare simbolizată antropomorfic ca în *Strigoii*.

Asemănătoare privilegii mantice marcate prin „solitudine inaccesibilă în vîrful muntelui sacru" (M. Eliade, *De la Zalmoxis... ed. cit.)* le deține Schivnicul, legatar al șirului de Decenei, din *Frații Jderi*. Sediul său se află în aceeași solitudine a colosalului subteran, din „Pionul" mult cîntat în literatura pașoptistă și eminesciană *(Povestea magului)*. Avînd sensul unei „rupturi de nivel" (M. Eliade, *Ibidem)*, spre a pătrunde „de la starea larvară la existența plenară și glorioasă, de la anonimat la istorie sau de la dependență la autonomie", implicînd motivul vînătorii rituale, procesiunea lui Ștefan cel Mare se îndreaptă spre muntele sacru „ridicîndu-se pieptiș, în

nouri", între „revărsarea brazilor și treptele puhoaielor". Risipirea „pîclei" din jurul „muntelui cel mare", coborîrea ei „pe poalele Ceahlăului" și conturarea piscului „în lumină nins, dincolo de lume și singur ca o clopotniță a lui Dumnezeu" semnifică urcușul spre inițiere. Peștera stăpînită de „Demonul", „vrăjitor", „stăpînul bourului alb", se află dincolo de Izvorul Alb, embleme cromatice ale sacrului. Vînătoarea domnească țintește deci bourul psihopomp care deține premoniția muntelui magic —, hotărîrea de a porni război împotriva turcilor. „Poteca" secretă comunică cu sălbăticia muntelui, cu acele „singurătăți pe care dintru începutul zidirii, oamenii nu le călcaseră". Lipsa vegetației și prăpastiile fac peștera inaccesibilă, încît numai „o sălbăticiune ar fi putut avea pe acolo hățaș cotit de intrare". Și într-adevăr, bourul „bătrîn cu coama murgă, însă cu celălalt păr deschis alburiu" se lasă privit spre a dispărea în munte, una cu „duhul lui Dumnezeu și al muntelui". (Istoria sintagmei romantice, „geniul munților" se încheie astfel la Sadoveanu prin acest spirit al istoriei etnice). Invocarea schivnicului-mag cu „o cunoștință ascunsă despre mersul stelelor și al soarelui" (ca în *Povestea magului*, stăpîn al furtunilor și viscolelor în *Creanga...*) are în vedere izbînda Moldovei asupra turcilor „cînd se va ridica sfîntul maremucenic Gheorghe împotriva balaurului". Triumful lui Ștefan, ca exponent al creștinătății răsăritene, asupra Porții otomane, „cînd se va plini timpul" va fi anunțat de visul profetic al lui Vodă despre „pojarul uriaș care cuprinsese satele și tîrgurile țării". Schivnicul mort, „bărbatul sfînt" (totodată duh păgîn, „Demon") stă în acest vis alături de „măria sa" făcîndu-l astfel legatar al poruncilor de libertate națională.

Lucian Blaga incastrează în grandiosul montan ființa mitică a lui Zamolxe, după aceeași legitate a poeticii romantice. Zeul dac este acela „care-ntr-o zi și-a coborît din munți / uimirea, vijelia și porunca". Mai mult, cioplitorul menit a lucra statuia Zeului, își afirmă descendența din neamul mineralizat al dacilor în viziuni în egală măsură eminesciene. În munți, zice el „nu mă simt

Scanned with OKEN Scanner

împrejmuit de oameni, / ci așa de mult în mijlocul naturii, / încît mă mir că ei nu au mănunchi de mușchi pe cap / în loc de păr — ca stîncile". Înainte de a muri strivit de dublul său de piatră, Zeul proclamă identitatea minerală : „Statuie, cu povara ta de munte / mi te ridici pe piept".

Ioan Alexandru, mai rar cîntăreț al colosalului montan, și mai mult al plaiului, și „pustiei" are totuși viziunea ascensiunii mantice în *Întoarcerea poetului*. Nu întîmplător transcenderea reclamă monologul pe tema originilor, invocîndu-se „neamul meu de Daci războinici / Fiii lor blînzi și blonzi haiduci. / Preoți în temple mari de piatră, săpate / Adnci în peșteri în Carpați / Acolo zeul mut Zamolxe..." Cufundarea în timpul mitic poate fi sinonim cu ascensiunea, „urcușu-i greu și nentrerupt" prin „Munți, piatră pustie, piatră amarnică și rea", printre „aspre / Piscuri, numai Ether, furtuni și fulgere". Comunicarea uranică, „cerul împînzit și nesfîrșit", „prăpăstii", „focuri încinse și în jurul lor / Umbrele zeilor", în „munții/Lumii. Cei mai abrupți și neștiuți !" Menirea poetului, nu întîmplător fiu al Sarmisegetuzei mitice, ca și Blaga, este suirea muntelui, contopirea cu larii etnicității și finalmente întoarcerea la sevele eului creator. Ioan Alexandru descoperă în muntele sfînt dublul sinelui său, Zeul și Magul urcat din pustie".

Metafizica muntelui cuprinde în romantismul și neoromantismul românesc figura expansiunii titanic/antropomorfice, alăturîndu-și stilizările arhitecturii gotice. Transcenderea ontologică, estetică și mitic/istorică izvorăsc din dinamica ascensional/descendentă a muntelui tutelat de Magul-Zeul, ipostazări ale „geniului montan", anamorfoză a eului romantic devorat de nostalgia contopirii cu natura primordială. Hermeneutica acestei forme a „sălbăticiei" minerale și-a alăturat, cum era și firesc, stihiile răsculate, prezențele magice, etnic-istorice și configurarea faustică a poetului extrapolată în monologuri hohotitoare adresate supraconștienței sale.

Scanned with OKEN Scanner

a. Simbol chtonic în egală măsură, accentuat nocturn, fragment al muntelui redus la scară umană, stînca beneficiază în poetica romantică de antropomorfismul lui Atlas, avînd „cap pleșuv“ (la Eminescu), alături de „frunte“ și celelalte atribute ale anatomiei umane. Stînca lui Alecu Russo *(Piatra teiului)*, „cremene dintr-o bucată“ este un *axis mundi* „care pare că răsare din șes și se zvîrle îndrăzneață spre ceruri“, dar și spațiu demonic, tutelată fiind de „acel cineva negru, mare“, autor maniheic al lumii, — „geniu al muntelui“ însuși. Dincolo însă de asemenea omologii fizice logica simbolică ne indică pe de o parte ideea permanenței energetice, cu care eul liric se identifică, iar pe de alta, sensul ostilității strivitoare. Trecînd spre lumea eroilor mitici, stînca le poate pecetlui destinul esențializîndu-le damnarea însăși ; astfel Prometeu și Sisif pot fi numiți eroi rebeli ai stîncii pe care și-o asumă. Cele două ipostaze, în egală măsură indicii ale mineralului devitalizat, peren, inert, își pot asocia în același timp elementul advers prin dinamică heraclitiană, — apa. Ascensiunea stîncii, „aripa-rea“ titanică reprezintă un alt privilegiu pe care însă l-am tratat în viziunile ascensionalului cosmologic.

Întorcîndu-ne, prin urmare, la acest simbol derivat dintre formele imaginarului ascensional, reper mai accesibil ca dimensiune al sălbăticiei, vom nota omologia panteistă deseori proclamată a eului vizionar în fața stîncii pe care o simte congeneră în relieful său interior. „Nu devine stînca un *tu*, scrie Novalis, dotat cu personalitate chiar în clipa în care îi vorbesc ?“ *(Discipolii la Sais)*. Conștient de fluxul energetic captat prin contemplarea stîncii, Goethe notează în fragmentele sale metamorfozarea în acest sens a sufletului, iar George Sand observă un elan „religios“ ; Byron își proclamă în poemele primei tinereți extazul în fața țărmului stîncos al Scoției. În stînci Hegel ca și Bachelard sau Durand văd esențializarea psihologică a rocilor granitice, nucleu al mineralului, „piatra de metal“ (Bolliac). Lirismul romantic românesc, invocînd cu delicii verticalul montan, se va înscrie în aceeași logică a topophiliei simbolice. „Er-

Scanned with OKEN Scanner

mitul“ lui *Bolliac*, *alter ego* (prin solitudine profesionalizată) al poetului, „om trist, nenorocit“, fugind „de tine însuți“ sau „de nedreptate“, visînd „pacea și sînta libertate“, ajunge în „astă stîncă“, sediu al iernilor eterne. Element al sălbăticiei genuine, nealterată de „veninul“ civilizației, ea (stînca) alină damnarea : „Mîhnit ai fost, bătrîne, aci cînd te-ai oprit ! / Sălbateca natură și stînca scorboroasă, / Și peștera ce urlă, și rîpa cea noptoasă / Au dau ecou mai blînd la sufletu-ți rănit“. *Ioan Catina* își asumă și el simbolul stîncii, inerția ei nocturn-regresivă, pînă la a deveni termen advers solarului Aricescu (poet prolix și amic al autorului) : „A mea-i noaptea, a ta-i ziua, *a mea stînca*, — a ta tulpina, / A mea terra, al tău cerul...“ Foarte tînărul *Eminescu* alege drept decor simpatetic pentru „durere“ „stînci ce stau în aer“, iar pentru sepulcrul inimei „adînci“ „Cu dorul ei nebun“ aceeași „piatră“ a stîncii. Alt revers al simbolismului eminescian constă în identificarea stîncii cu eul etnicității, rezistînd la „vijelii mărețe, / Turbate, mîndre, aspre ca orice vijelie“. Furtuna ca adversitate a istoriei reliefează antitetic tăria stîncii, pentru că în enunțul aforistic al lui Andrei Mureșanu „Mai tare e-acea stîncă ce a trecut martiră / Prin vijelii *mai multe*“. În aceeași axiologie a sentimentului național intră legenda lui Ștefan cel Mare conținută „în stîncele cărunte“ *(Povestea)*.

*

Alexandru Philippide vede în eroul său titanic, Sisif și Prometeu, o emanație a stîncii, clamînd : „Mi-e trupul stîncă-n lanțuri pe o stîncă“. (Dacă explorăm aceeași rațiune a imaginarului romantic, Magul pietrificat devine și el parte a muntelui, stîncă antropomorfică, monument megalitic).

Mihail Sadoveanu, dacă ne întrebăm asupra originilor istorice ale panteismului său liric, este un neoromantic evident, cu avataruri posibile în Jean-Jacques Rousseau și Novalis, ca să nu mai vorbim despre Eminescu. Între forțele animiste care vibrează în eul personajelor sale se află iradierea stîncii, centrul fix al unui univers în perpetuă schimbare, absorbind „printr-un fenomen de par-

Scanned with OKEN Scanner

ticipare" ființa scriitorului. Confesiunea pe care o reproducem din *Anii de ucenicie* (Cap. *Ochii și urechile*) constituie manifestul poetic al omologiei structurale prin care eul și natura devin entități interdependente : „M-a interesat totdeauna orice peisagiu, în orice împrejurare, și în orice clipă a vieții, fără să mă obosească, fără să mă plictisească ; m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză și simbioză. Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular : brazdă, *stîncă* (s.ns.), ferigă, tufiș de smeură, arbore și tot ce pare nemișcător : faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui, smeurei și ferigii". Fie că-l numim panteism naturist sau „idealism magic", sentimentul coparticipării sadoveniene este a *întruchipării* în formele naturii (în sensul de creații „bune și adevărate" în logica „răsturnată a Ideii lui Platon", cum scrie C. Noica în *Creație și frumos în rostirea românească*, Ed. „Eminescu", 1973). Inerția minerală a stîncii dotată totuși „cu viață tainică" organizează reveria ca identificare, urcînd spre aceleași izvoare romantice.

Formă de peisaj strivitor în egală măsură, stînca ascuțită, devitalizată popula infernul dantesc ; peste o stîncă, în vis coșmaresc, se prăbușea Toma Nour. Țintind ființa visătorului, fulgerul izbește stînca, izomorfia celui dintîi, efect al omologiei enunțată mai sus, deși aplicată spre semnificații malefic-byroniene. Presimțind furtuna, eroul *Meditațiilor* lui *Cezar Bolliac* (pentru reeditarea cărora sîntem datori colecției *Restitutio*, Ed. Minerva, 1983, editorului Andrei Rusu și prefațatorului competent, Mircea Scarlat) clamează hohotitor sub norii negri și „din iad organe". „Dar ce ! trăsnet deodată scapă din tartara negură, înnemerit izbește în cremenea stîncii, cu trosnet o sfarămă și iat-o bucăți... Pă mine ochea ast trăsnet !... Fie ! cremenea vecină se sfăramă"... *O noapte pe stînci*, de *Ioan Catina*, cu știuta metafizică a ascensionalului montan, cuprinde aceeași identificare în fața focului malefic „pe stînca despicată". Poetul și stînca se înfrățesc prin rana ucigașă, lăsînd pe piatra damnării „un sînge d-apostat". *Stînca*, poemul lui *Radu Ionescu* cuprinde monologul prolix-retoric al damnatului byronian („Așa

Scanned with OKEN Scanner

de june încă ș-atîtea suferințe!") încadrat între două strofe dedicate temei simbolice respective. Stînca devine semn sepulcral prin gravitația strivitoare și descendentă: „Pasat-a miezul nopței și eu deștept sînt încă, / Pe cer ermita lună începe a albi; / O! iar mi se prezentă fatala neagră stîncă / Subt care eu mormîntul să aflu aș voi." După clamarea „urgiilor" și dispariția aștrilor, descrierea se transformă în invocare, iar sfidarea mineralului, într-o viziune a dezagregării și a abisului subteran. Stînca și poetul se vor cufunda printr-un improbabil dorit în bolgiile adîncurilor, subliniindu-și de fapt identitatea: „Acuma peste mine sfărîmă-te, o, stîncă, / Pe care-n depărtare voi moartea a găsi! / Sfărîmă-te acuma! prăpastia adîncă / Rămasurilor noastre mormîntul le va fi..." Aceste monologuri preeminesciene fac din stîncă promontoriul unei lumi lunare, soclul poetului care așteaptă cu pieptul dezvelit stiletul izbăvitor al fulgerului.

Mihai Eminescu implică simbolul nocturn al stîncii într-o dihotomie a mineralului atît față de elementul Logosului natural, deci al „cîntării", — apa, cît și față de alt instrument, artizanal de astă-dată, emblemă a Poeziei, — lira. Atunci ambii termeni finali (apa și lira), înfruntă stînca, semn al telluricului ostil, al realului istorico-social. Aici mitologia stîncii exprimă adversitatea și damnarea poetului; iar rocile ei inerte sînt strivitoare în mod esențial-simbolic. Două strofe geniale din *Ondina*, poem adolescent, explorează în acest fel antinomia stîncii în fața lirei: „Lira spartă-n stînca lume, / Suflet stins, muiat în nor. / Plîns amar luat de glume, / Adevărul vrăjitor: // E ființa-mi tremurîndă / Care trece-n infinit, / Ca un fulger fără țintă / Ca un cap fără zenit."

E adevărat că antinomia valului perpetuu-mișcător în fața imobilității însăși, stînca, apărea drept detaliu pictural la preeminescieni. Arhaizant-preromanticul *Barbu-Paris Mumuleanu* era uimit de coexistența elementelor, cînd „din piatra cea uscată / Ies izvoară clocotind" sau „să răped înșărpat", pe unde marele „arhitecton" (Dumnezeu) „În stînci bolte a săpat". Este însă indubitabil că înfruntarea celor două elemente are rădăcini ossianice pe care, pe lîngă versiunea La Tourneur, le difuzase *He-*

Scanned with OKEN Scanner

liade prin traducerea sa din *Fingal*. Lupta dintre acesta, „faimosul rege / Al munților silvestri" și Swaran se potențează prin decorul mineral minat de cascade, pentru că „din temeie smulse / Și rostogol la vale cădea una pe alta / O stîncă peste stîncă. Spumoasele torente, / Cotind, schimbîndu-și cursul, fugea la vale răpezi, / Lovind din piatră-n piatră și vîjîind cu trosnet". Trebuie să-i recunoaștem traducătorului o adecvare lexicală, ritmică și fonică la dinamica elementelor în înfruntare, — izbînda versului liber românesc (în pofida italienizării exagerate) încă înainte de Eminescu. Antinomia stînca / apa va continua la poeții imaginarului teluric vertical. Într-o meditație *(Înserarea)*, poem în proză, *Bolliac* urmărește cum „Undele Prahovii coboară toată varietatea cerului în adînca prăpastie, și șerpuind, abia albesc subt o neagră stîncă ce le înghite neîncetat". (Notăm „oglindirea" uraniană în ape, ca notație preeminesciană). Tot la Bolliac, însemnarea arheologică *Peștera de la obîrșia Ialomiței...* schițează decorul lunar, apanaj al mineralului, cînd „stîncile pre cari le despică" apa, „butinci monstruoși de marmure și graniți" devin cu brazii „săgeți de catedrale gotice imense pe cer". Goticizarea verticalului tutelează convietuirea apei cu stînca. Cîteodată mai imaginativ, *Radu Ionescu* evocă furtuna montană, apa hiperbolizată, potopul, în fața termenului advers, mineral. Astfel „Natura pare-ntreagă o mare-nfuriată / În care valuri surde se luptă încruntat, / Ș-izbește cu fervoare în stînca cea spumată / Ce cade cu răzgomot subt valu-nfuriat". Stînca părăsește aici condiția de detaliu vizual spre a deveni semn al ideii de permanență în mijlocul elementului tranzitoriu, dezlănțuit.

Întorcîndu-ne iarăși la dihotomia simbolurilor eminesciene, notăm întîi coexistența apei și a lirei, embleme adînci, în fața stîncii infernal-indiferente, formulă ce demonstrează diacronia fastă a stilului în romantismul românesc. Natura nocturnă, chtoniană a stîncii va fi subliniată de aferența tenebrelor, pe cînd lumina întră în registrul geniului poetic. Întunericul îi va rosti deci poetului „Tu, care treci prin lume străin și efemer, / Cu sufletu-n lumină, cu gîndurile-n cer, / Poet gonit de vi-

Scanned with OKEN Scanner

suri și înghețat de vînt, / Ce cînți ca o stafie ieșiții din mormînt, / Sfărîmă-n stînca rece a ta nebună liră / Căci lumea este piatră și ea nu te admiră. / Ci tu, nebun și palid, la poalele ei plîngi / Ca valul care cîntă trecutul unei stînci, / Ce veștedă, bătrînă se leagănă prin nori, / Cînd stînca e eternă și valu-i trecător."

„Cîntecul" aparține în egală măsură poetului „nebun și palid", valului, ca și „nebunei lire" ce evocă evident *trecutul* (istoric, cosmic, mitic, individual). Aforismul ce descifrează în „lume" inerția pietrei, declară inutil „plînsul" poetului în cantilenă somnolent-melancolică. Funcția Logosului său rămîne aceea de a clama ruptura dintre perenitatea pietrei în fața heraclitienei tranziențe a apei. Expresie a plîngerii, deci a durerii, apa va figura foarte des în epoca începuturilor eminesciene : simbolismul va fi exoterie sau nu, alăturînd-o obligatoriu de elementul stîncii sau al „pietrii". Astfel „un rege asirian" se declară damnat, „Cum stîncelor aruncă durerea-i înspumată / Gemîndul uragan". Stînca, sinonimă cu „o lume ce sfîșie-n tăcere / Zdrobit sufletul meu", se va subordona suferinței erotice : „Căci mie mi-a dat soarta amara mîngîiere / O piatră să ador". Stînca ostilă va putea avea și semnificația extincției : „Corabia vieții-mi, grea de gînduri, / De stînca morții risipită-n scînduri, / A vremei valuri o loveso și-o sfarmă / Și se izbesc într-însa rînduri-rînduri". Apa transcende iarăși fiziologia sa, devenind un însemn al tranzitoriului. La picioarele unui palat locuit de Chip, Idee, Înger, Spirit, „Se zvîrcole în valuri marea cea sură-n veci / Și în de stînci schelete, bătrîne, slabe, seci, / Ea aiurind lovește". Corul undelor reia antiteza implicînd sufletul „rebel" al mării, „aspru cînt", Logosul ei : „Noi undele crețe / Venim, venim, / În stînci mărețe / Izbim, izbim. // Și-a noastră suflare / E vînt ! e vînt ! Dar naștem pe mare / Un cînt, un cînt". Din antinomia elementului inert-ascensional față de cel acvatic se va naște, prin „durere", conflict logoditor, Cîntecul.

Stîncile eminesciene redevin ascensionale, intrînd în regim transcendent-montan cînd fac parte din topophilia civilizațiilor benefic-mitice : Grecia cu „turmele de stînce, risipite cu splendoare" sau Dacia, în care muntele sacru

Scanned with OKEN Scanner

cuprinde „stîncă urcată pe stîncă, pas cu pas în infinit". Apele de aici nu se mai supun pulsului dement al furtunii, ci curg leneș, edenic, oglindind panorama solară sau selenară a cerului.

Lucian Blaga continuă această poetică, văzînd în stîncă puteri regresive. Pan devine prin bătrîneţe propria-i statuie minerală, întrucît „Pleoapele-i sunt cremene", ca ale Magului eminescian. Adîncind simbolul, stînca ajunge să condenseze însuși timpul revolut, „sîngele" poetului strigînd „prin păduri / după îndepărtata-i copilărie" care „Poate a pierit sub stînci. / Poate s-a cufundat în pămînt" unde, alăturînd tranzitoriul descendent de opacul teluric, „pîraie se cer în adînc". Vocea apei, aceeași cu memoria temporală, trebuie redusă la tăcere : „închid cu pumnul toate izvoarele, / pentru totdeauna să tacă, / să tacă". Stînca imobilă și rîul heraclitian care „îmbătrînește" sub „un cer chemător și necucerit" se asociază „la cumpăna apelor". Privind în jos „peste stînci", „din poarta-nălţimei", ochiul vizionarului urmărește cursul descendent al apei curgînd „la vale" și al potecii care „coboară ca fumul / din jertfa ce nu s-a primit". În acest univers stînca vertical-antitetică rămîne la Blaga monument al Duratei, reper al fenomenologiei imaginarului romantic.

b. În egală măsură ax al lumii în ascensiune uranică, ipostază în acest sens a muntelui, vulcanul implică semnificaţia forţelor subterane cu regim violent-arbitrar. În sensul simbolismului elementar, el va conjuga mineralul inert al suprafeţei cu focul mocnit al adîncurilor, care se poate oricînd revărsa catastrofic. Există în romantismul european visul sinuciderii „în fluviile lavei", în revărsarea de „piatră, metal și foc" (G. Sand — *Histoire de Rêveur),* care înglobează la Bachelard, mitul lui Empedocle și a morţii sale iniţiatice, thaumaturgul „intrînd" în flacăra purificatoare *(Psychanalyse du feu,* Gallimard, 1938).

Figurînd și în paginile romanticilor noștri, erupţia vulcanului va oferi (pe lîngă spectacolul grandios ce diz-

Scanned with OKEN Scanner

locă mineralul, semn al perenului), premoniția unui salt al istoriei individuale sau sociale.

Radu Ionescu, de pildă, intuiește în *Geniul abisului* corespondența furtunii ce „arborii trosnește", cu latențele magmatice întrucît „Abisul în el poartă tot vînturi destructoare" care „gem". Revărsarea lavei străbate o scară : întîi „o lumină" „ca fir subțire", apoi „ca rîu curgîndă" (epitet gerunzial utilizat mult de Eminescu), aruncîndu-se „lucitoare în negru mare-abis". Se fixează astfel zenitul montan (prevăzut, evident, cu „frunte"), și nadirul incandescent-infernal („abis"). Dezlănțuirea magmei cuprinde copacii înnecîndu-i și inundînd suprafața terestră în „torente" de flacără aurie. Radu Ionescu se lasă astfel în voia vizualizării focului („scînteile lucinde / Ce-acopere pămîntul de-o pulbere arzînd, / De aur strălucind") însoțită de cutremurul abisal („Și muntele în centru-i urlînd îngrozește, / Ai crede că vulcanul se sparge izbucnind. / Se scutură abisul și sînu-i luminează"). Erupția prezidează geneza spiritului adîncurilor, „Geniul abisului" (izomorfie subterană față de „geniul munților"), cu menirea de a-i releva poetului, cum am văzut, metafizica vieții și a morții.

Mihai Eminescu, visător al elementelor în sinteză dramatică sau imponderabilă (prin reflectare), nu putea ocoli taina vulcanului. Ea îi reclamă vocația spectacolelor catastrofice ca atare, pe de o parte, iar pe de alta îi solicită implicarea sincroniei simbolice. Pulverizarea geologiei colosal-verticale poate sugera prin urmare răsturnarea decisivă a fluxului istoric intrat într-un moment critic. Aneantizarea Imperiului sub barbare „valuri înspre Roma curgători" apare prezisă de blestemul lui Decebal invocînd erupția vulcanului justițiar : „Nu vedeți că în furtune vă blăstemă oceane ? / Prin a craterelor gure răzbunare cer vulcane / Lava de evi grămădită o reped adînc în cer. / Prin a evului nori negri — de jeratic cruntă rugă / Către zei — ca neamul vostru cel căzut, ei să-l distrugă — / Moartea voastră : firea-ntreagă și popoarele o cer."

Scanned with OKEN Scanner

Răscoala celor două elemente („oceane" „în furtune") și a subteranei vulcanice („a craterelor gure") urmează logica verticalității, cînd „lava" se proiectează „adînc în cer". Răzbunarea reclamată astfel de Decebal implică sentimentul național al poetului însuși, pe lîngă acela al eroului său mitic. „Lava de evi grămădită", forța latentă a Daciei cucerite, cît și legile necesității istorise se transferă în dialectica prăbușirii pe care „firea-ntreagă și popoarele o cer". Cît privește logica imaginarului, ideograma vulcanului antrenează noi și noi sensuri simbolice, — de pildă acelea ale timpului tragic-premonitoriu — „a evului nori negri", pe lîngă iminența focului devastator-justițiar, încă latent, „de jăratece cruntă rugă". (Alăturarea „rugii", conotație a subordonării, cu amenințarea epitetului „cruntă" stau în logica mecanismului vulcanic, — de la acumulări insesizabile la explozia înfricoșătoare). Vulcanul reapare tot în *Memento mori* pentru a simboliza un alt moment de criză a civilizației, căderea Bastiliei, alte „adînci și mîndre vremuri", cînd „A dreptății aspră rază în popor adînc pătrunde", trezind „puteri neliniștite, ce trăiesc în adîncime" corespondente spiritului libertar. Omologia are de astă-dată o desfășurare și mai amplă, nominalizînd factorii simbolici și așezînd mecanismul istoriei (moderne) în fața sintezei explozive a elementelor teluric și piric: „Cum sub stînci, în întuneric, mărunțăile de-aramă / A pămîntului, în lanțuri, țin legat și fără teamă / Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav, / Astfel secoli de-ntuneric țin în lanțuri d-umilire / Spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire, / Spiritul, ce-a vremei fapte, de-ar ieși, le-ar face prav. // Dar de secoli fierbe lumea din adîncuri să se scoale / Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori își face cale / Și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări, / Astfel fiii tari și tineri unor secole bătrîne / Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țîțîne / Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri." Acum visul dezlănțuirii vulcanice implică filosofia istoriei, mecanismul revoluției iminente la poetul care-l aprofunda pe Vico, Herder, Schopenhauer (cu ideea ciclurilor), dar și pe Marx. Spiritul rebeliunii comprimat de ierarhia feudală „se zbate", „fierbe" „într-a populilor fire", după cum în abisul beznelor teluric-

Scanned with OKEN Scanner

minerale („măruntăile de-aramă"), sub superficia verticală („sub stînci") este ferecat focul — („sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav"). Această corespondență a necesității istorice latente va elibera explozia ascensională, „Cum vulcanul ce irumpe, printre nori și face cale", semn al prefacerii adusă de Revoluție vechilor întocmiri. Momentul erupției vulcanice capătă astfel un dublu înveliș semantic : al crizei istorice și al pulverizării temporale, de la „secoli de-ntuneric" sau „secole bătrîne" la „zbucnirea nouei eri".

Logica vulcanului care zguduie structuri rigid-revolute poate aborda sfera esteticului, însemnînd prin simbolismul magmei revărsate geniul dornic de a se exprima. Aici natura inconștienței ca rezervor (subteran) al Logosului fertilizat de focul revelator al spiritului motivează aceeași temă a imaginarului eminescian. Tînărul bard lansează către Odin profesia de credință a genialității debordante, decisă să invente poeziei un nou limbaj printr-o sinteză a „gîndurilor" cu focul. Fără a nominaliza vulcanul, viziunea include revărsarea lavei, cotropind elementul stabil (antropomorfic) al stîncii, în ipostaza rîului „de foc", curgînd în „volbură de aur pe picioare / De stînci bătrîne, într-o limbă aspră / Și veche — însă clară și înaltă / Ca bolțile cerului tău, o, Odin". Opera astfel generată se confundă cu ascensionalul peren prin elanul vertical al supraconștienței. Poate că același sens al lavei incandescente se află conținut în *Epigonii*, unde poezia este „Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea". Invers, anihilarea genialității / verticalitate anulează simbolul vulcanului : „Viața mea-i ca lanul de otravă : / E șeasă făr-adînc și adîncime. / Vulcanul mort și-a stins eterna lavă". Atribut esențial al forței magmatice rămîne rezervorul subteran, de unde repetiția, în figura literară a vulcanului eminescian, a cuvintelor „adînc", „adîncime". Evocarea lui Heliade, pionier într-o epocă inertă, își alătură apele saturniene desfăcute de flăcările vulcanului submarin, prin „gîndiri" ascensionale ale geniului, generînd „cutremur" : „Astfel în fundul negru, adînc în marea moartă, / Cu-ape de plumb, cu valuri greoaie-n a ei pat, / Vulcan puternic, care cutremur în el poartă, / Cu razele-i de flăcări ar fi acufun-

Scanned with OKEN Scanner

dat. / Pîn-ce deodată mîndre, gîndirile-i irump / Pin undele greoaie, pin apele de plumb."

Dihotomii elementare „plumb"/„flăcări", „fundul negru" / „razele-i de flăcări", „valuri greoaie", „marea moartă" / „mîndre, gîndirile" se înscriu în paradigma vulcanului, izomorfie montană, conținînd dialectica ascensional-descendentă a verticalității minerale.

3. CODRUL DE STEJARI

În virtutea mai multor argumente, stejarul se înscrie în topophilia romantică a verticalului chtonian. În primul rînd, tăria, înălțimea și rezistența trunchiului său, scoarța crăpată ca un pămînt secetos, bogăția coroanei și a ramurilor, pe lîngă mineralitatea rădăcinilor subterane îl fac arhetipul copacului axial/cosmic. Yggdrazyl, arborele oracular al mitologiei nordice, unea astfel țărîna (rădăcina) cu cerul (coroana sa); tot el, izomorfie a lui Zeus-Jupiter, era consultat de Ulise. Patron ai druizilor celtici și ai barzilor ossianici el adăpostește sub frunzișul său bogat concursurile de cîntări. Erou individual, egal prin adîncime paradigmatică pădurii (codrului), stejarul întrunește prin urmare sensul forței fizice și al ontologiei meta-fizice. Privit ca substanță, fenomen, el întregește acel „peisaj-caracter" (G. Bachelard) sau „natura-dilemă" (A. Pleșu) reprezentate de peisajul ossianic („the rock, the tree, the roaring stream" — „Stînca, un arbor, cascada mugitoare"), populat de păsări solare (vulturul), toate fiind simboluri monarhice. A doua serie de argumente privește ideograma stejarului ca „formă privilegiată a organicului" (G. Gusdorf, *op. cit.*), conținînd dialectica universală, inclusiv temporală, din trunchiul său impresionant. Cum nu se poate mai propriu epistemologiei romantice, arborele în ipostaza stejarului este mai mult decît analogie, simbol, *tautegorie* (termenul lui Schelling, indiciu al conotațiilor ontice) a vieții cosmice, „lebensbaum" (Fr. Schlegel), arborele de aur al vieții cîntat de Faust. (Cunoaștem dealtfel ideea plantei originare din panteismul goetheean). Arbore genezic, gigantesc, deținător al înțelepciunii supreme, stejarul va obseda prin urmare poezia romantică aparținînd visătorilor

Scanned with OKEN Scanner

telluricului colosal. Potențe orfice transformă astfel ființe umane, conferindu-le „la vie forte et muette qui régne sur l'écorce des chênes" (Maurice de Guérin, *La Bacchante)*; și mai frecventă este figura stejarului în poetica hugoliană. Aici Shakespeare (în monografia cunoscută), poetul generic, Hugo însuși, dar și propria-i operă devin ipostazări ale structurii stejarului. „În vechi păduri", între „negrele tufișuri" adăpostind pe Pan „Incopitatul faun, silvanul cu ochi verzi" „Vis și-adevăr (...) se-amestecă-amîndouă". Obscuritatea copacilor „Picioarele lor negre", „zeci de himere stranii cu pieptu-n solzi ca-n zale" viețuiesc în „noduri de arbore vînjos". Aceste invocații silvane ale lui Albert Dürer, „vechi pictor gînditor", în ochiul vizionar al căruia se refractă poemul hugolian, sugerează substanța aproape minerală a stejarului : „O, vegetații ! Spirit ! materie ! tărie ! / Vă-mbracă piele aspră sau groasă scoarță vie". Copacul-animal, himeră cu solzi, este nu numai organism, ci o emblemă ontologică („De orice creangă-atîrnă mari gînduri nențelese") și un *alter ego* misterios al subconștientului liric („Eu am simțit, făptură de-un tainic foc vrăjită, / Cum au ca mine-un suflet și cum la fel palpită. / Și rîd, vorbesc în umbră, cu vocile scăzute, / Stejari hidoși ce umplu păduri nestrăbătute !" (Lui *Albert Dürer* — 1837 ; în românește de Ionel Marinescu, *ed. cit.*). Conotațiile (încă mitice) ale copacului coexistă cu sălbăticia codrului. Mai elegiac și diafan, Lamartine va invoca melancolia ossianescă a barzilor așezați la umbra stejarului, „Au sommet des ces monts couronnés de bois sombres", între „Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères" și desigur „la flèche gothique". Copacul reprezintă axul stabil, vertical de sub care vizionarul contemplă văile, cîmpia : „Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne, / Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ; / Je promène au hasard mes regards sur la plaine, / Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds". Nu întîmplător în acest cunoscut *Isolement*, copacul axial va conduce spre dematerializarea și zborul final, invocate retoric. (Curios, traducerea heliadescă, armonioasă, elimină stejarul, păstrînd „turnul goticesc", neintuind probabil convergențele emblematice).

Scanned with OKEN Scanner

Cît despre romantismul românesc, stejarul intră în paradigma codrului, spațiu ideal marcînd decisiv universul folclorului. Adăpost matricial, adînc, (pădurea pe care o vom investiga în acest sens într-o secțiune următoare), codrul poate fi în același timp masculin, omogen-ascensional ca muntele, avînd „frunte" (la Eminescu), prezență compactă, goticizat-minerală, în perspectiva *departelui* (sintagma lui Edgar Papu). Atunci în doine el este „codru mare" al haiducului, „Împărat slăvit", „Măria-Ta", „Codrul cel vechi" la Eminescu. Verticalitatea codrului (de stejari) din edenul dacic îl face gigantic și mineral : „Tot mai nalți trunchii pădurii ca stîlpi mari și suri se urcă / Pîn-ajunge de-a lor ramuri în bolți mîndre se încurcă". Împărtășind sensul ascensional al geologiei, un astfel de codru are sălbăticie și mister întunecat, „nalt întuneric", „vîrfuri", „frunte", alături de munte, stîncă și vulcan. „Sufletul pădurii" explică omologia cu eul vizionarului anonim, ciobanul, haiducul care i se și adresează ca unei alterități masculine, numindu-l „frate", subliniind consangvinitatea prin diminutivări cunoscute, („Codrule, codruțule, / Mult mă-nchin, drăguțule,"), invocări nostalgice („Codre, codre înfrunzit, / Codre frumos înfrunzit / Ține-mă-n tine ferit, / Cu frunză acoperit" sau „Mult mi-e dor și mult mi-e sete / Să văd frunza-n codru verde"). Stejarul ocupă un loc aparte în ierarhia copacilor folclorici ; înalt ca și brazii sau fagii, el rămîne mai accesibil spațial, cei dintîi fiind „depărtați", sus, în munte. În aceeași logică, stejarul devine spirit tutelar al eului, al casei, precum într-o doină culeasă de G. Dem. Teodorescu : „Închina-m-aș și n-am cui / Păsurile ca să-mi spui. / Închina-m-aș brazilor, / Brazilor și fagilor, / Dar sînt fagii depărtați, / Brazii-n munte ridicați. / Închina-m-oi ulmilor, / Ulmilor, stejarilor, / Că sînt ulmii mai stufoși / Și stejarii mai umbroși. / Ulmu-mi este verișor, / Iar stejarul frățior, / Că la vreme și la zor / Mult mi-a fost dăruitor". Copac prin urmare tutelar, „frățior", *alter ego* viril, stejarul reprezintă opțiunea în folclor, a eului liric.

Firește însă, romantismul nostru adaugă spațialității etnic-spirituale, încărcătura livresc-mitică, ossianească, mitologic-simbolică în sensul configurat anterior. În aceeași

Scanned with OKEN Scanner

serie a poeților chtonieni, *Meditațiile* lui *Bolliac* prezintă decorul dezolării silvan-minerale în prezența axială, antropomorfică a stejarului sub lumină selenară : „Verde pînză însmălțează răcoroasele dealuri. Trufaș, stejarul, ca un împărat al arborilor, fîlfîie amenințător. Luna, ca o insulă de flăcări, izbește plină în albitele unde ce o împart înzgomotate. Stelele toate, nestrămutate, păzesc armonia ce li să hotărî." Vibrația copacului regal anunță dezlănțuirea stihiilor, semn al eului damnat.

Grigore Alexandrescu, cel ce-și marchează spațiul orizontal prin ruine („sub care adîncită / E gloria străbună și umbra de eroi") și o cărare „în fundul unui crîng", realizează verticalitatea prin succesive urcări ale privirii. Pînă la conștientizarea crizei („cumplita mea durere"), pînă la revelarea eului deci, el are nevoie de contemplarea copacului regal : „Aci stejari cu fală se-nalț, se îndreptează, / Urcînd ale lor ramuri spre-azurele cîmpii". Conotația axială, transcenderea celestă face parte din vocația arborelui, iar inspiratul epitet „azurele cîmpii" se arată a fi fost introdus de Eminescu în *Împărat și proletar* („Apare luna mare cîmpiilor azure"). Stejarul face astfel trecerea spre ascensiuni minerale, într-o strofă și mai închegată, alăturîndu-și vulturul și stînca în regim nocturn acvatic : „Din coasta-acestor stînce, din vîrful ăstui munte, / De unde își apucă vulturul al său zbor, / A nopții stea revarsă lumină p-a mea frunte / Și raza-i se reflectă pe limpede izvor." Rotirea lamartiniană a privirii descendente, premisă a întoarcerii spre centrul spiritual, a solicitat întîi concentrarea tuturor simbolurilor ascensionale, atît diairetice (vulturul, astrele), cît și nocturne (stejarul, stînca). Se află aici, *(Adio la Tîrgoviște)* una din întîiele „peisaje-caracter" ale mineralității din lirismul romantic românesc.

Vasile Alecsandri plasează între stejari catastrofe naturale sau destine dramatice, copacii regali rămînînd semne ale chtoniei rezistente. Forța „ciclonului" din luncă „sfarmă-ntr-o clipală / Nalți stejari trecuți prin secoli cu-a lor *frunte* colosală", pe cînd unul, „fulgerat de-a drept în *frunte*, / Are-o creangă ruptă, verde, ce pe

Scanned with OKEN Scanner

ape face punte“ (s. ns.). Frîngerea copacului titanic-ascensional sugerează căderea unui erou de epopee lovit în *frunte* (simbol, dealtfel al victoriei verticalului și în cazul muntelui sau al stîncii). Codrul de stejari, adăpost al monstruosului Grui-Sînger, este anistoric („pădure veche, grozavă, infernală / Cărarea-i încîlcită și umbra e mortală“), supradimensionat prin „forme uriește“, reptiliform, sugerînd trupuri „de balauri / De zmei culcați pe dîmburi, de șerpi ascunși în găuri“, cu membre hidoase „brațe lungi, amenințătoare“. Participînd, dimpotrivă, în virtutea conotației etnice, la istoria eroică, „Crescuți dintr-o tulpină pe culmea cea de munte / Ș-avînd ca o coroană un secol pe-a lor frunte“, cei doi stejari îl avertizează pe Dan prin „lung vaiet, triste șoapte“, despre năvala tătarilor și lupta ce va să urmeze.

Eminescu face din „codrul de stejari“ care „sună“, armonie specifică, muzicală, spațiul tutelar al victoriei de la Rovine sau ideograma extinderii otomane nutrită de „visul“ și „inima“ sultanului. Deși nenominalizat, „umbra arborelui falnic“, „umbra lui cea uriașă“ cotropind „țară lîngă țară și popor lîngă popor“ indică stejarul imperial, inabordabil, cosmic, însoțit de cealaltă emblemă ascensional-monarhică : „Vulturii porniți la ceruri“ și care „pîn-la ramuri nu ajung“. Devenit semn, de astădată al „adîncei întocmele“ (cursul istoriei naționale) stejarul va fi explorat prin simbolismul rezistenței sale viitoare conținut în germenele său vegetal, pentru că „În sîmburul de ghindă / E un stejar“ cu „trunchiul aspru“, la fel de neclintit ca stînca „ce a trecut martiră / Prin vijelii mai multe“. Forța pe care o soarbe din „proprii rădăcine“ trebuie să devină model al istoriei pentru „poporul meu“, care, pentru „a fi mare“ „Să-și înăspreasscă trebui superba rădăcină / Prin viscole turbate, prin arșiță și-ngheț“. „Vijelia“, „vîntul“ „popoarelor barbare“, adversități ale istoriei, reprezintă cataclismul care-i zguduie tulpina și ramurile, fără a fărîma chtonia rădăcinii. Finalul acestei „tautegorii“ etnice din *Andrei Mureșanu* conchide în sensul paradigmei verticale și animiste : „Iar stejarul / Poporului meu tare ridică și-azi în vînturi /

Scanned with OKEN Scanner

Întunecata-i *frunte* și proaspăta lui frunză“ (s. ns.). Ideologia patriotului, legatar pașoptist, se confundă astfel cu fenomenologia elementară, în cercurile mineral-colosale ale căreia stejarul își găsește locul firesc. Demnitatea monarhică a acestuia, orgoliul antropomorfic-titanic, („întunecata-i frunte“) potențat prin verbul ascensiunii („ridică“), se adresează conotației sale mineralizatoare, consubstanțială muntelui. La fel în *Memento mori*, după bătăliile chtonian-uraniene ale oștirilor, „Pe un vîrf de munte negru rari în lună stau stejarii“. Animismul arborilor (care în *Călin* „poartă suflete sub coajă“) îi face să plutească „prin aer“ în ipostaza „Cesarilor“ înfrînți și eterni totodată, întrucît „a lor șiruri luminoase împlu aerul de vis“.

Cînd simbolismul etnic se conjugă cu acela cultic-oracular, stejarul devine adăpost al împărăteselor dacice, logică iarăși folclorică de basm, întrucît ielele sînt acolo „fetele codrului“. În drumul Dochiei printre „codrii cu trunchi groși, cu frunza deasă“ apare în „arborul de mijloc“ o „vrăjită-mpărătească“. Stăpînitoare a cetății de altădată, ea locuiește acum arborele-polis, alcătuit din „bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat“ și „trunchiuri groase“. Acest arbore axial din „mijlocul pădurii“ în drumul cerboaicelor albe, va fi, desigur, „stejarul mare“, ocrotit de o zeitate pastoral-bucolică, „albă, zîmbitoare, / Pe-umăr gol doniță albă — stemă-n părul aurit“. Aceleași tărîmuri mitice sînt invocate de Regele Somn în *Mureșanu* (1876), unde apar „zimbrii zînei Dochii“ din „lumea solitară / A codrilor“. Ceasul vrăjilor animă spirite tutelare aeriene : „Învie codru ! Duhuri cu suflet de miresme / Zburați prin crenge negre ca străvezie iesme, / Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa. / Pe corpuri albe haină de diamantină brumă“. Teofaniile obligînd la același „peisaj-caracter“ (munți antropomorfici cu „fruntea trăsnită“, vulturii solari și „stînci grămădite“) duc la ieșirea din „peștera neagră zăhastrului mag“ spre a trece de „stejari prăvăliți peste rîuri cumplite“. Finalmente, a visa „codri-antici“, „codrul din munți“ totdeauna de stejar, arborele bardului, însemna la Eminescu a fi în posesia harului deplin („glasul meu măreț“) întrunind „gîndu-mi vultur“ în ascensiune montană și „mu-

Scanned with OKEN Scanner

get de bouri / Trezind zilele vechi în mintea mea". Astfel, spre deosebire de copacii aerieni ai idilelor erotice („teiul sfînt", salcîmul), stejarul rămîne arborele sacru, eroic-etnic, axul unei lumi fabuloase.

Revers al teofaniei, stejarul cu semnificația regresiei minerale, a intrării organice în funebrul anorganic / mineral apare la stingerea vieții nocturne, spectrale a lui Arald. După cavalcada cuplului prin „vechii munți", „A zilei raze roșii" răpesc „viața trecătoare" a îndrăgostiților-strigoi. Atunci „Arald încremenise pe calu-i — un stejar, / Păinjenit e ochiu-i de-al morții glas etern, / Fug caii duși de spumă și vîntului s-aștern, / Ca umbre străvezie ieșite din infern / Ei zboară... Vîntul geme prin codri cu amar". Astfel călare pe caii-psihopompi Arald devine parte a codrului, centaur mineralizat și înscris în ideograma stejarului.

Alexandru Macedonski, cîntăreț al extazului ascensional, dar nu al mineralului, ci, dimpotrivă, al cîmpiei și al dematerializării aeriene, are cîteva nu mai puțin semnificative poeme silvane *(În arcane de pădure, Pădurea* și *Rondelul coroanelor nepieritoare).* Adăpost al visătorului „rănit de lupta unei vieți", pădurea își are „un coeficient de refracție" preferențial atît față de „marea liniștită sau cu talazul răzvrătit", cît și față de „muntele ce-nalță spre ceruri fruntea lui semeață". Goticizînd implicit tectonica ei schimbătoare, poetul îi surprinde potențe arhitecturale („palate-nalte"), pe lîngă un animism fabulos („Ridică vocea orice frunză și-n om se schimbă-orice copac). Imaginea stejarului va trezi în poet reveria eroică, „A veacurilor dispărute povestea cea de bărbăție / El ce sub umbra lui bătrînă s-adăpostească a putut /Cîte-un Mihai al țării noastre, trăit și mort necunoscut." În sensul omologiilor eminesciene, stejarul va susține universul istoriei etnice în „umbra" căruia glăsuiesc haiduci sau eroi anonimi ai eposului național.

Cufundînd istoria în durată abstractă, stejarul rămîne tot la Macedonski nimb monarhic al perenității spirituale. Simbolismul inițiatic, cultic al copacului se încastrează atunci unei aparențe a descriptivului : „Co-

Scanned with OKEN Scanner

roane-n veci nepieritoare / Dintre frunzișurile mari / Ale bătrînilor stejari. / Mi-așterne umbra sub picioare. // Ducîndu-mi pașii solitari, / Pe sub pădurea cîntătoare, / Coroane-n veci nepieritoare / Simt în frunzișurile mari // Aleea e-n apus de soare. — / Se urcă flăcări tot mai tari, / Și se răsfrîng, schinteietoare, / Printre copacii seculari, / Coroane-n veci nepieritoare." Focul asfințitului poleind cu „schintei" ramurile, simbol piric macedonskian (cu sensul harului poetic), potențează „coroane" ale arborelui monarhic.

Izvorînd din reveria ascensionarului mineral, stejarul romantic va fi o emblemă a perenității istorice, spirituale și mitice. Prezența lui transformă pădurea în „codru", formă a florei virilă, ascensională, conglomerat menhiric contemplat de sus.

*

Posteritatea neoromantică a acestei paradigme vegetal-organice va explora mai cu seamă omologiile alterității. Stejarul va semnifica deci eul proiectat în trunchiul aspru mineral și coroană regală, cîntătoare, cu rădăcini adînc-chtoniene, damnat să-și adauge în carnea tare a tulpinei inelele vîrstelor sale.

Lucian Blaga va fi cîntăreț al pădurii mitice faunești și al celei transilvan-maramureșene, străjuită de „ursul cu crin", între „lucruri bătrîne", minerale. Concentrîndu-i energetismul, stejarul se va confrunta dialectic cu destinul organic al poetului, devenindu-i clepsidră cioplită în esențe tari. Erou al pădurilor, deși solitar, „gorunul" va prelua funcțiile viscerale și atributele anatomice în mod animist. El va deveni astfel un ornic vegetal, deosebit de ceasornicul mort, așa cum apare definit stejarul de Friedrich Schlegel, un organic „*Lebensbaum*" (după G. Gusdorf, *Op. cit.*). După propagarea de „zvonuri dulci" emise de un „turn" cu structură antropomorfică (avînd „piept", iar drept inimă, „un clopot"), ființa poetului realizează o transfuzie dematerializînd sîngele prin „stropi de liniște". Momentul transcenderii în melodia legănătoare a clopotului va coincide cu reveria gorunului,

Scanned with OKEN Scanner

interpelat în mod folcloric, după modelul *Revederii* eminesciene : „Gorunule din margine de codru, / de ce mă-nvinge, / cu aripi moi atîta pace, / cînd zac în umbra ta / și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă ?“ Dematerializarea inițială a eului în muzica premonitorie a clopotului va atinge (cu văzul) axul vertical, puternic al gorunului, generînd substanțializarea imaginarului. Rămîn, cu toate acestea și formele evanescenței, întrucît mineralitatea trunchiului va coexista cu „umbra“, „pacea,“ iar forța ramurilor, cu jocul mîngîietor al frunzișului. Impunîndu-și în cele din urmă energia telurică, gorunul va reclama imagini ale funerarului dens, („sicriul, „scîndurile“) care „cresc“ în inelele adăugate din „trupul“ copacului „cu fiecare clipă care trece“. Somnolența prevestitoare a neființei („liniștea“ ritmată pe care frunza gorunului „o picură în suflet“, băutură soporifică, *soma)* naște hiperacuzia vizionarului care ascultă crescînd în fibra lemnoasă „sicriul meu“. Laitmotivul „Gorunule din margine de codru“ fixează interferarea eului cu ipostazarea sa organic / vegetală.

Tudor Arghezi, poet al teluricului mineral și al urcușului, își proiectează eul în alteritatea anonimă a arborelui în care decriptăm fără dificultăți paradigma stejarului. „Tare sînt singur Doamne, și piezis“, unul din cele mai frumoase poeme litargice, desemnează omologia eului în acest „copac pribeag uitat în cîmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndîrjire vie“. Solitudinea arborelui (întîlnită și la Blaga), aici potențată antitetic de întinderea plană, fructul „amar“ (ghinda), forma tortuoasă a ramurilor și „umbra (...) de fum“ respinge „pasărea ciripitoare“ („Cîntece mici de vrăbii și lăstun“) și fertilitatea „pomilor de rod cu gustul bun“, purtători de „nectare roze de dulceață“. Destinul stejarului „Țepos și aspru-n îndîrjire vie“, ossianesc și peren, „prins adînc între vecii și ceață“, rămîne acela cultic-ascensional : „Nalt candelabru, strajă de hotare, / Stelele vin și se aprind pe rînd / În ramurile-ntinse pe altare — / Și te slujesc, — dar, Doamne, pînă cînd ?“ Înregistrăm, după antiteza pomului roditor deși efemer, organic, mineralizarea accentuată pe măsura creșterii

Scanned with OKEN Scanner

verticale către „hotare“ uraniene, unde se aprind „stelele“. Apare extrem de limpede figurat simbolul copacului cosmic, gigantic candelabru pe altarul ceresc. Stejarul subtextual își continuă mai departe metamorfoza mineralizatoare, semnalizată de „focuri sfinte“, embleme ale spiritualului creator supus la „grelele porunci“ ale Operei (aceleași, urcate în „piscul datoriei“). Astfel copacul „aspru“, intră în sfera sacrului, destinul său fiind „De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Și de-a rodi metale doar“. Acum arborele „pribeag, uitat în cîmpie“ prin morfologia sa își clamează iarăși menirea inițiatică, de a zămisli „metale“ : „În rostul meu tu m-ai lăsat uitării / Și muncesc din rădăcini și sînger“. Alchimia sa subterană, „munca“ (sens de chin, calvar) rădăcinilor cuprinde semnul suferinței christice, a răstignirii, cu răni organic-spectaculoase („sînger“). Mineralizarea hieratică a copacului-candelabru se reîncadrează astfel în sfera visceralului la care poetul e condamnat. „Poruncile“ divinității nu sînt însă exterioare, ci izvorăsc din datoria rădăcinii „de o rodi metale doar“, — astfel zis „cuvinte potrivite“ în aliaje savant-dozate. Invocarea înseninării, „cîte un pui de înger“ nu poate fi decît trecătoare în ciclul acestui ax metalifer al universului cu substrat organic. Artă-poetică și *Psalm*, poemul arghezian fixează un autoportret izomorfic încastrîndu-se în figura stejarului mineral, „strajă de hotare“, chtonian și celest totodată.

Emil Botta trăind sub otrava fluidă a misterelor lunare nu putea ocoli potențarea imaginarului său prin adîncuri silvane. Codru, (aici masculin, nocturn) intră astfel în spațiul mioritic al „păstorilor“, „turmelor“ presupunînd muntele), al văii și al mierlei sale emblematice, definind laolaltă țara : „Și-mi apari tu vale, / patria mea / și-mi răsari tu codre, / fratele meu, fra ! Și vii și tu mierlă, / și vrei să vorbim“. Invocarea codrului confratern izvorăște din stilistica folclorică de nuanță arhaizantă (vocativul „codre“ și acela prescurtat, „fra“). Muzica somnolentă cuprinde „poeme“ „smulse clipitei“ cînd „fluier din arbori desface Selene“, cufundîndu-se

Scanned with OKEN Scanner

în „misterioasa preistorie“ — matricea romantismului eminescian. Primordialul, miticul, dacicul se invocă exoteric : „O, clinchet de arme din alte vieți / și sfintele chipuri și pajura lună, / și vedenia codrului frate“. Titlul acestui poem, *Bărbat Voievodul,* trimite atît la arhetipul domnului român („Bărbatul cu plete de noapte“) cît și, conotativ, la acela al codrului viril. Nu întîmplător, în alt poem, glorificînd „Arcadia mea“, România, Botta o identifică în „codrii lui Basarab, codrii lui Mușat“, iar migrînd la izvoarele istoriei mitice ajunge la un semn totemic, „titanul cu brate, o mie, / strămoșul codru o Briareu“ străbătut de „glas ca de zimbri“.

Pe fundalul acestui codru luptător, războinic, stejarul nu face decît să individualizeze „sălbăticia“ vegetalului. Lui i se va adresa solia visării (feminină) ce se cere confesată postum ; înainte de a fi rostită „mamei“ și „fratelui“. Zice deci poetul „de dincolo“ : „Poezie, să te duci la stejarii de strajă în cel mai înaintat post / și spune-le dragi salutări de la unul care a fost“. (Dialogul își are geneza în aceeași folclorică identitate uterină cu fratele vegetal). La fel, ielele, duhuri românești silvane, vin la „umbra“ codrului spre a se legăna în ramurile stejarilor : „În codrul cu gorunii, / aici ne-am spînzura / și învierea lunii o vom deșidera“. Aceeași comunicare dintre zenitul selenar și stelar (elementul foc devorant) și pămînt, deținută de stejari, dezlănțuie un aparent incediu, în fapt revelația orfică a poeziei : „Astrele aprind / răzvrătita pădure, / ard cei nalți stejari, / acei crai de ghindă. Și se uită la ei / îngroziți ochii mei.“ Transformarea acelor „nalți stejari“ în torțe celeste priveghează „creșterea“ spre cosmic, dezmărginirea prin ascensiunea verticalului.

Ideogramă vegetală într-o lume a ascensionalului mineral, punctată de zborul vulturilor, stejarul încheagă energia teluricului în izomorfia sa masculină. Romantismul românesc va suprapune acestei embleme livrești, pe lîngă sensul ei arhetipal, al sacrului (etnic) / consangvinitatea folclorică a codrului și a stejarului ca alterități organice ale eroului liric.

Scanned with OKEN Scanner

II. FORME ALE ORIZONTALULUI

a. INTINDEREA DE GHEAȚĂ. b. STEPA. DEȘERTUL. c. OCEANUL

a. Reveria gheţurilor, de la privelişte la vizune, nu mai are, precum piscurile gigantice, o configurare geofizică autohtonă, încît descrierea, în acest caz, pătrunde în legile proprii reveriei romantice. A gîndi cîmpii de gheaţă sau gheţari suspendaţi în munte, înseamnă a manifesta „uimirea pe care o provoacă metamorfoza“ elementelor (G. Călinescu — *Universul poeziei)* în regresia de la apă la închegări minerale. Evident, legăturile cu visarea durităţii, a pietrei şi a frigului, sînt evidente. Cît priveşte fenomenologia simbolică, gheaţa înseamnă „stagnarea fizică, sufletul mort“ (P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque.)* mînie „meduzantă“ (G. Bachelard, *La terre et les Rêverrs de la Volonté, Corti, 1973).*

Sălbăticia acestui peisaj, atît de divergent clasicului *locus amoenus* cu bucolica sa, înscriere în „exotismul Nordului“, titlul unui eseu al lui Fernand Baldensperger *(Le romantisme et les lettres),* şi formă simbolică difuzată prin mijlocirea lui Herder în întreaga Europă a vremii. Punctul originar se află în mitologia nordică şi în Ossian, încît nu pare surprinzător că pînzele romanticilor englezi şi mai ales germani semnalează cele dintîi gheţarii alpini. Caspar David Friedrich, pictor goticizant al muntelui, dă perspectiva unui gheţar ameninţător în *Faleza de la Rügen* (1818), iar Ludwig Ferdinand Schorr von Carolsfeld, în *Chamonix* şi *Mont Blanc* (1848).

Scanned with OKEN Scanner

Rătăcitor în munți și damnat, Manfred vrea să se sinucidă strivit de avalanșe, scenă invocată de Thomas Cole, într-un vîrtej sălbatec de zăpadă pe fundalul ghețurilor *(Scenă din Manfred*, 1833). Prestigiul lui Herder consolidează difuziunea literară a Nordului înghețat, spațiu mitic sacru, superior prin sălbăticia Sudului devitalizat prin uzul clasicității. Doamna de Staël contribuie prin eseurile ei cunoscute la receptarea literară a acestei naturi răzvrătite. (Vezi vol. I al studiului, *Mitologia Nordului; Ossian);* Ricarda Huch semnalează implicarea acestei teme în romantismul german.

Ion Heliade-Rădulescu, *Cezar Bolliac* și *Eminescu* fie că recomandă literaților aceste forme naturale, fie că le practică, denumind asemenea priveliști „gotice", preluînd de la Iordanes indentificare goților cu geții, un argument în plus al „localizării" ghețurilor (vezi și în această privință capitolele respective din vol. I).

Reacția lui *Vasile Alecsandri*, poet al sudului și prin urmare solar, în fața ghețurilor regresive este romantică, deși derivă din asumarea astrului clasic. Indentificîndu-se cu principiul piric al acestuia, poetul mărturisește : „Eu, mic atom, în lume perdut, neînsemnat, / Te port, în al meu suflet cu-ntreaga ta mărire". Cu toate că iarna va fi „cumplită" și „sora morței cea mezină", reveria lui Alecsandri, iubitor al teluricului întins, reverberant, acceptă obsesia strălucirii minerale. Poemele-i hivernale celebrează de regulă lumina albă, argintie a gheții și a zăpezii, „cristalină pe cîmpii strălucitoare", piatră prețioasă translucidă, „lan de diamanturi ce scîrțîie sub picioare" sau „cristalul înghețat". Astfel valorizarea negativă a iernii nu încalcă semnificația funebră a acesteia intuită de romantici, și nici omologia elementelor minerale reci (gheața-luna-argintul-mărgăritarul-cristalul) : „Cîmpul lung și lat albește / ca un strat de mărgărint / Alba lună sus lucește / Ca icoană de argint / Și apare nemișcată /În abis nemărginit /Ca pe marea înghețată /Un vas mare troienit". Și mai aberantă pentru poetica lui Alecsandri, apare (în noaptea albă) viziunea minerală a pămîntului sepulcral : „Miezul nopței / ... totul tace ! / Lumea pare un mormînt, / Unde mort și rece zace /

Scanned with OKEN Scanner

Leșul marelui pămînt, / Și sub bolta cea senină / Mii de stele cu foc viu / Varsă-o jalnică lumină / Pe giganticul său secriu !...“ Cadavrul chtonic (viziune-princeps eminesciană) face din poetul sudului un contemporan al celui dintîi, și nu numai în sens factologic-istoric. Desigur, spațiul matern în care Alecsandri caută regimul caloric preferat (odaia, sania, visul exotic) va readuce cunoscute invocări ale Sudului, fără a extirpa obsedante crochiuri cu stejari înghețați, întinderi minerale, metamorfoza regresiei elementare.

Iubitor cum era al mitologiei nordice cu *Eddele*, al lui Jacob Grimm cu *Deutsche Mythologie*, Eminescu exaltă programatic „visele teribile ale poeților norvegieni“, „a (sic) bătrînului și întunecatului rege Nord“. Întinderea de gheață îi pare sepulcru ideal, idee pe care o mărturisește în dialog amicilor vienezi extrem de surprinși de bizareria imaginației sale. Fragmentul *Toma Nour în Siberia* (Ms. B. A. R. 2255, f. 178—179, descifrat de D. Murărașu) cuprinde un asemenea delir, al călătoriei cu sania „prin cîmpii numai de nea“, „în vîjîitul geros al vîntului“ și urletul lupilor. Visul întinderii nesfîrșite cuprinde „marea înghețată“, unde sania trebuie preschimbată în patine, spre a zbura prin „cîmpiile de ghiață“, „infinite oglinzi de argint sur“ și „stînci de ghiață“ care, evident, „se ridică cu *fruntea* ninsă în razele lunei“. Aurora boreală, „lumina polară cu înmiitele și sublimele sale colori“ scaldă marea, stîncile, cîmpul înghețat, munții cu poalele adîncite „în valuri etern rebele“. Devenind descendent, visul evocă o „cădere“ „înmormîntare“ „în fundul mării înghețate“, în umbra antropomorficului rege Nord cu picioarele în mare și cu „*fruntea*“ (lui Atlas — n.ns.) în „nori cenușii“. Reveria regresivă îl face pe poet să se identifice în urletul vîntului ca o stîncă de gheață : „Aș fi vrut să mă prefac și eu într-o stîncă de ghiață să privesc etern la răsăritul stelei polare“.

Postumele de tinerețe dar și *Strigoii* dezvoltă, implicînd istoria Daciei mitice și a Moldovei lui Ștefan, asemenea visări delirant / necrofile. Cît privește fenomenologia acestei imagini a ghețurilor, ea cunoaște la

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu o bivalență pe care nu am întîlnit-o nicăieri, — aceea a superficiei înghețate a mării *(Povestea, Odin și poetul, Memento mori)* și a halelor ei feerice, calde, o Valhală locuită de Odin / Zamolxe, Decebal, Ștefan și „copile“ — Idei deschizînd porțile și palatele de safir bardului tînăr. Această dialectică între ascensiune *(fruntea* muntelui de gheață) și descindere (a suprafeței plane, strălucitoare, întîi, apoi a imersiunii matriciale în apa caldă originară) urmează logica necrofiliei eminesciene, întîi a transcenderii ca moment fast, apoi a somnului / moarte în bolgiile calde ale apei.

Peisajul boreal ca atare, posesor al unei dialectici interioare, implică o hierogamie în sensul mitologiei Nordului. Și în *Povestea,* și în episodul posterior luptelor daco-romane *(Memento mori),* e vorba de cuplul „miazănoaptea“ (marea înghețată), Regele Nord (ghețarul ascensional) a căror „copilă răsfățată“, steaua polară, spirit tutelar românesc, piere de pe firmament, spre a da viață istoriei naționale mitice. Mai mult sau mai puțin sincrone în timp, poemele de mai sus, unul în vers liber, debordînd de plăcerea imaginării, altul în strofe sculpturale converg spre asemenea paradigme. În *Povestea* „Străbuna miazănoapte, a visurilor mumă“, sub luna „trecînd printre palate de nori — o-mpărătească“, apare ca soție a statuarului rege Nord, ascensional (care „Încununat de aștri“, „cu fruntea lui cea ninsă“ „prin viscole rebele / Sparge nourii aspri amestecați cu stele“) și abisal (cu „picioare de granit / Întinse-n fundul mării amar și infinit“). Întinderea plană, între „stînci de gheață“ și „ruini de gheață“, are valoarea Duratei, „căci iarna-n vremi eterne / Văl de gheață cîmpiilor așterne“, potențată de răceală („reci vînture respir“, „cîntec ghețos și amorțit“). Antitetic prin căldură, fundul mării, luminat de steaua polară („Un înger-rege palid“), una cu Poesis, generează „lumea ce-a trecut“ prin monologul lui Ștefan cel Mare, luminat de „steaua României“, dar și „a Daciei bătrîne, a Daciei romane“. Putem probabil pune prezența voievodului în legătură cu anii pregătitori ai serbării de la Putna, cînd societățile studenților români de la Viena se agitau pentru marea comemorare. Nu

Scanned with OKEN Scanner

surprinde, desigur, sinteza astfel operată între eroul emblematic al românilor și fenomenologia delirantă a Nordului eminescian, avînd sensul implicării istoriei și a socialului în reveriile abisale ale poeziei. *Memento mori* dizlocă mai adînc fluxul istoric, spre hotărîrea justițiară a lui Odin (după blestemul lui Decebal și a regelui Nord de a înfăptui căderea Romei păgîne, cînd sulița zeului „se preface-n d-aur cruce". Hierogamia în decor boreal condensează versul liber din *Povestea.* Iarăși „Bătrînul rege Nord" cu „fruntea ninsă", statuie de gheață minerală, are „picioare de granit" întinse în „fundul mării cel amar și fără fine". Antropomorfismul său se completează astfel : „Păru-i alb flutură-n vînturi", pe cînd „umerii, dealuri de neauă se înalță-n infinit". Dimpotrivă, elementul feminin, „Miazănoaptea" „doarme-n valurile-i sfinte și-n ruinele-i de gheață", întinderea orizontală („Văl de-argint peste pustiuri ca lințoliu îl așterne"). Luna-gheața-argintul apar ca substanțe funerare, dovadă „lințoliu". În adîncul „mării aspre" apar însă „de safir mîndre palate" (figură pe care o vom dezvolta în secțiunea *Natura ocrotitoare)* locuite nu doar de fiicele mării, ci și de „zeii falnicii Valhale" porniți în frunte cu Odin spre asaltul Italiei, pe-a ei dîmburi" unde „Roma-n stele strălucește". (Se sugerează astfel invazia popoarelor barbare asupra „Urbei eterne"). Același mitic exod de „nații călătoare" va fi invocat de Arald, îngenunchiat la picioarele moartei „regine dunărene" ; imaginea este a coborîrii unui ghețar „Din codri vechi de brad" ai Scandinaviei la semnul zeului suprem : „Căci Odin părăsise de gheață nalta-i domă, / Pe zodii sîngeroase porneau a lui popoară, / Cu creștetele albe preoți cu pleata rară / Trezeau din codri vecinici, din pace seculară, / Mii soiuri vorbitoare, curgînd spre vechea Romă."

Cînd poetul se întoarce asupra fenomenologiei propriului eu, el clamează ruptura între durerea existențială, („durerea mea adîncă") și visul ei necrofil, figurat deseori prin ghețuri. *Odin și poetul,* dialog reconciliant al punctelor cardinale (Nordul și Marea Neagră), pornește de la refuzul poeziei ca bun de consum inserat mondenităților. Monologul implică însă visarea elementelor : la început,

Scanned with OKEN Scanner

poetul se decide să „stoarcă" „cu o mînă crudă, rece" „tot focul sînt din suflet", „bolnava fierbințeală", ajungînd la „împietrire" și de aici la clamarea imersiunii în „mare înghețată". Antinomia dintre focul devorant, („durerea-mi înfocată") și ghețurile Nordului care l-ar „răcori" cu „iarna (ta) eternă", intră firesc în cosmosul subconștientului eminescian. Acele „albastre hale și mărețe" adăpostind „Pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei" întîmpină pe „bardul" „răsărit din fundul Mării Negre cu aspra (...) cîntare", alături de Decebal ce-l chestionează cu privire la degradarea „romunculilor". După imaginea ascensională a „gîndurilor mari" de „lavă" poetică, se evocă iarăși reveriile inconștienței, spațiul submarin, cald al luminii, plutirii și al zeităților valkiriene. Bivalența gheață-foc se va menține, „românizîndu-se" ca mitologie în *Cînd crivățul...*, cu sensul realului făcînd loc visării erotice cu „copilele din basm", românesc însă, dovadă o „mîndră Ileană Cosînzeană" silvană, luminînd selenar „în frunțile de stînci". Preludiul e însă regresiv, nordic: „Cînd crivățul cu iarna din nord vine în spate / Și mătură cu-aripi cîmpii întinse late, / Cînd lanuri de-argint luciu pe țară se așternu, / Vînturi scutur aripe, zăpadă norii cern". Privind „jaraticul", focul infuzat și „prin vinele-mi distinse", poetul coboară în visul cald, erotizant al basmului despre undele lacului, „uimite, profunde și bălaie" în legănare onirică. Aceeași întindere înghețată (în *Melancolie)* precede dedublarea funebră, cînd în lumina mortuară a lunii, „Bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă, / Ce sate și cîmpie c-un luciu văl îmbracă ; / Văzduhul scînteiază și ca unse cu var / Lucesc zidiri, ruine, pe cîmpul solitar".

Pe măsura „domesticirii" imaginarului debordant, poetul a renunțat la statuia ascensională a regelui Nord, dar și la recuzita mitologiei ossianești, localizînd borealul în cîmpiile române. Diacronia și evoluția acestor forme coincide pe de altă parte cu dispariția ascensionalului (titanic) din topophilia sa, în favoarea orizontului întins al chtoniei și al apelor.

Scanned with OKEN Scanner

*

După momentul propriu-zis romantic, întinderea înghețată continuă să atragă poeți ai teluricului, iubitori ai exoticului oriental, dar și nordic. Simboliștii și parnasienii mai cu seamă, neoromantici și ei, călători reali și imaginari prin geografii pitorești, cîntînd navele, porturile, Oceania, continuă să invoce Nordul ca lume a stagnării ; poemele lor atestă frecvența reveriei boreale în poezia hotarului de secol și dincolo, mult, de 1900.

Alexandru Macedonski se arată în *Noaptea de decembrie* un mare poet al geofizicii regresive. Stingerea focului spiritual („Cu nici o schinteie în ochiu-adormit") absorbția lunară a poetului („și luna e rece în el, și pe cer") corespunde cercurilor tot mai vaste ale Nordului străjuit de privirea minerală a lunii („Și luna-l privește cu ochi oțelit"). Cu toate că latența gîndului, supraconștiența ascensional-lunară persistă („Dar fruntea, tot mîndră rămîne în lună", „Pustie și albă e-ntinsa cîmpie... / Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...") Moartea „făpturii de humă" (organic-mineralizate) și, concomitent, a „odăii" albe se enunță invocator-liturgic pe fundalul alcătuit din urletul de „lupi groaznici", de „crivăț" și „vînt-năbușit". „Huma", „urgia", „bezna" și „lumile umbrei", toate ideograme ale extincției telurice se difuzează peste lumea Nordului din semnul ascensional al lunii care-și revarsă razele minerale, pietrificînd atît ființa poetului, cît și „întinsa cîmpie". Focul, totdeauna advers, „arhanghel de aur" al „inspirării" îl smulge apoi din „răstrișteа zăpezei", simbol al damnării prin real, spre a-i hărăzi un periplu al arșiței (calvar simetric, deși prin calorism hipertrofic) și a-l readuce în imperiul Nordului. Moartea „emirului" prin combustie „sub jarul pustiei" (focul devorant al creației) nu este decît un popas, pentru că urmează reîntoarcerea în „dezolare" — iarna agonică a ostilului Nord, cînd „lupii tot urlă pe-ntinsul cîmpiei, / Și frigul se face un brici de oțel..." „Luna cea rece" absoarbe iarăși în *privirea ei* meduzantă, „făptura de humă" a poetului devorat de supra-eu (Meka), dincolo

Scanned with OKEN Scanner

de popasul inconștienței în „rozul Bagdad“ și de rătăcirea (ca Emir) în pustie.

Mircea Demetriade, din grupul *Literatorului*, interiorizează Nordul („Un gol arid, nelocuit păstrez în mine“) impermeabil în fața viului prin materialitate densă, minerală : „Zadarnic cerc... gerul vrăjmaș tot înghețînd, / Cad fulgi... Pustiul prins e de zăpadă“. *Pastel alb* marchează prin Nord devitalizarea definitivă, marcă a eului damnat.

Iuliu C. Săvescu, alt simbolist „blestemat“ prin moarte timpurie, dăruit cu harul de a sugera eufonic, face din lumile boreale spații funerare corespondente somnului uranic, lunar. Orizontul plan, mineral se întrerupe prin ascensiunea ghețarilor și prin abisul văilor spre a se cufunda în nemișcare : „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite, / În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind cîmpii nemărginite, / Cîmpii de gheață ce adorm pe așternutul mării ud, / Cu munți înalți, cu văi adînci, la Polul Nord, la Polul Sud.“ Gheața consună cu „albul dezolat“ sub „cadaverică lumină“, iar somnul apelor anunță latența noii balanțe genezice ; „Și dorm adînc, și dorm mereu nemărginirile polare, / Iar din prapastiile-adînci se-aude-o stranie vibrare, / Și urșii albi, înduioșați, într-un oftat adînc și greu, / Se-ntind pe labe de sidef și dorm adînc, și dorm mereu.“

Dimitrie Anghel, poet marcat de fatum, este autorul unui poem boreal dintre cele mai memorabile, în care melodia romanței erotice reliefează idila hivernală a ultimului cuplu terestru. Proiectat în posibilul oniric (de unde titlul, *Reverie*), poetul îndrăgostit imaginează „un cîntec straniu din țările de Nord, / O melodie blîndă și limpede ca gheața“, — „O casă pe-o margine de fiord“. Albul dominant al acesteia, din urmă, ascensional și matern („Cum stă pe-un vîrf de stîncă un cuib de albatros“), se află în axul unei lumi „încremenite“ prin „tăcerea eternă de la poli“, ocolită de „corăbiile mari“, nu și de „escadrele albastre“ ale ghețarilor. Principiul vital, piric, „soarele fantastic“ este o prezență explicabilă prin viața

Scanned with OKEN Scanner

erosului, cu menirea „Să rumenească cerul, și-n urmă roș ca focul, / Să stea deasupra noastră, rotund ca un inel".

Constantin Cantilli, poet de spiță macedonskiană, mai naiv, face ca și maestrul însuși sau M. Demetriad, din „deznădejdea" mărilor Nordului o „tautegorie" a „sufletului" său. Marea nordică agitată de „talazuri răzvrătite / Nămeți de beznă, iaduri cu urlete cumplite", „Oriunde dejnădejde și cerul nicăieri", poartă în „unda ei fatală" un „vîslaș" purtat în voia hazardului stihial. „Traducerea" simbolului boreal și cel al bărcii („Dar însuși al meu suflet a fost această mare"), oceanul furtunos, satanic-byronian, demonstrează joncțiunea (încă) posibilă după 1900 a simbolismului nostru cu poetica lui Catina sau Sihleanu, ca să nu mai vorbim de aceea eminesciană.

Un asemenea mod liric livresc, neoromantic, va fi refuzat abia de *Bacovia*, al cărui borealism, demitizat prin mizeria tîrgului noroios, va renunța la stimulul ossianesc. În această direcție iernile și „corbii poetului *Tradem*" îi serviseră drept reper.

Nicolae Iorga ca poet al colosalului își imaginează Nordul în mod încă ossianic. Oceanul său, emblemă a morții, apare acoperit de giulgiuri eminesciene : „Se-nalță stînci încremenite deasupra luciului de gheață / Și-o rază moart-abia pătrunde prin giulgiul cel greoi de ceață, / Ce-ntinde pînza-i monotonă pe împietritul Ocean. // În pacea zilelor polare, ca la suflări de uragan / Se bat talazuri rătăcite, ce, lunecînd, încet se poartă, / Apoi din nou odihnă, pace, tăcere iar pe marea moartă." Mineralizarea se comunică nu numai gheților, ci și lunii a cărei rază devine moartă ca în universul eminescian. Acest poem, *Se-nalță stînci*, fixează sfîrșitul ciclului cosmic prin regresiva mînie a gheților.

Ion Pillat implică în visarea gheții antinomia elementelor. La acest neoclasic dar și neoromantic, exotic mai ales la începuturile sale, întinderea boreală tînjește după „a soarelui țară", iar Nordul după căldura Sudului. Poemul *Ghețarul* invocă visul septentrionului prin nostalgia amfibrahului : „Răsare a polului magică stea / Pe

Scanned with OKEN Scanner

albe pustiuri de gheață, / Și-n noapte, de țărmuri cuprinse de nea / Verzi valuri vuind se agață. // Răsună ghețarul cu ropot prelung, / Cînd apele dau să-l pătrundă, / Prin somnul zăpezii chemări îi ajung / Rostite din undă în undă". Un eros subiacent motivează „dorul" contrariilor, Nordul rămînînd thanatic, inert, tutelat de aceeași stea eminesciană : „Lung geme ghețarul ; să plece ar vrea / Sprea marea de-a pururi senină, / Dar frigul îl leagă ; a Polului stea / Îl ține în lanț de lumină". Conținînd „visul și moartea", ghețarul piere fără a se întregi, mai mult decît atît, sancționat de flacăra solară pentru temerara lui visare.

Ion Barbu, poet al mineralului colosal în epoca debutului la *Sburătorul*, figurează o geologie a Nordului, ivită prin cristalizarea oceanului primordial. Astfel el cîntă contopirea translucidă a elementelor, irizarea metalic-solară (lumina rece) în oglinda ghețurilor : „Din aspra contopire a gerului polar / Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide, / Sinteze transparente de străluciri avide / Zbucnesc din somnorosul noian originar". „Sinteze transparente de străluciri lichide", pustietăți minerale dotate cu vocația refracției, au în același timp harul focului adînc, genuin, întrucît, aproape eminescian, „substratul lor închide / Tot darul unui soare roșiatic și avar" „Și toată înflorirea reflexelor lichide". „Ascunsele comori" ale banchizelor devin în egală măsură semne ale increatului originar, univers nesupus ciclurilor vitale, neprofanat prin nuntire organică (idee eminesciană) întrucît „peste mări de umbră și liniște aruncă / Efluviile unor neprihănite zori".

La *Nichita Stănescu*, inovator al iernii regresive în ultimul său volum, *Noduri și semne*, frigul cuprinde copaci, stîrnește saltul lupului psihopomp, dar mai ales cucerește treptat ființa poetului. Premoniția se exprimă uneori prin viziunea (eminesciană) marină. „Cînd ninge peste Marea Neagră spre Bosfor, / cînd ninge pe albastra Mediterană", pe cînd poetul cu „viața veșnică și rană" nu se poate mineraliza definitiv *(Nod 17)*. Mai

Scanned with OKEN Scanner

des, poezia să devine plîngere disperată a ne-morții eului în fața naturii învinse de ghețuri, întrucît deși „iarnă se făcuse în munți" și „lacrima mamei mele de gheață era", lupii „friguroși și bolînzi" refuză să mănînce „om înghețat". Moartea ca „dezobișnuire" de non-eul fluid, cald, infuzat eului organic trebuie să se identifice cu Nordul, la fel de visceral : „Am să mă dezobișnuiesc de stelele cerului / cum apa îngheață dezobișnuită de fulgul zăpezii, / îmi voi lua trupul înfrigurat / și da-l-voi eu însumi să mi-l pască iezii". Doar identificarea cu lupul totemic (viul agresiv) impune ritualul „dezobișnuirii" de viață dus pînă la capăt. Visceralul și animalul (de la *anima)* întrînd în sferele anorganicului rece, cristalizat, se retrag în Septentrionul devenit ultimul organ funcțional al poetului teluric, și prin aceasta, tragic : („El are suflet ; e puternic ; / El are trup, și este slab").

Întinderea înghețată migrează astfel de la reveria exotismului boreal la visul neființei (ambele concentrate într-o singură viziune descendentă la Eminescu), de aici la emisferele elementelor adverse (ghețuri-foc), spre a deveni, esențializat, un semn al eului adînc la fruntariile morții. Regimul selenar al ghețurilor orizontale include și, uneori, elevația stîncii, (ghețarul, banchiza), participînd la reveria cunoscută a mineralului ascensional.

b. Inundate și chiar devitalizate de exces solar, aceste două spații ale orizontalului, „sălbatec" aparțin exoticii Sudului, cel dintîi zonei sale slave (stepa), maghiare (pusta) sau „bărăganului" românesc, cel de al doilea, continentelor orientale. Pătrunzînd în fenomenologia imaginarului (inconștient deci), asemenea întinderi probează „personanța" spațială, (din *Orizont și stil),* în care Blaga introduce ideea spengleriană despre „planul nemărginit", semn al culturii ruse. Rolul acordat de Blaga inconștientului ca realitate cosmotică și orizont determinant al stilului, cu precizări frecvente despre inițiativa romantică în acest sens, se conjugă în mod evident cu analiza imaginarului așa cum o întreprindem în studiul de față. (Vezi și *Introducere),* prin urmare, nu doar „spațiul mio-

Scanned with OKEN Scanner

ritic", în care intraseră formele verticalului mineral alternînd cu valea ci orice vizualizare a elementelor se manifestă ca forme simbolice stilistice ale romantismului românesc.

Vasile Alecsandri are o morfologie a imaginarului mult mai romantică decît se afirmă îndeobște ; el cîntă Bărăganul ca infinit teluric, evanescent : „cîmpie lungă a cărei tristă zare / Sub cer, în fund, departe, misterios dispare". Monotonia ei dezolantă, deși colorată de afectul refuzului aprioric, nu apare mai puțin expresivă prin sălbăticie chtonică/acvatică, și implicit-exotică, de „Savană-ntinsă și cu sălbatic nume / Lung ocean de iarbă necunoscut în lume". Între incendiul arșiței și viscol, această *„cîmpie"/„stepă"/„savană"* așterne orizonturi colosale, simboluri ale devitalizării în strofe bine articulate : „Pustietatea goală sub arșița de soare / În patru părți a lumei se-ntinde-ngrozitoare, / Cu iarba-i mohorîtă, cu negrul ei pămînt, / Cu-a sale mari vîrtejuri de colb ce zboară-n vînt. // De mii de ani în sînu-i dormind, zace ascunsă / Singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă, / Ce-adoarme-n focul verii l-al greierilor hor / Și iarna se deșteaptă sub crivăț în fior."

Taina teluricului închis în sine, și infertil, refuzat civilizației, infinit și sălbatec se exprimă perfect prin „singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă". Cînd i se adaugă cavalcada satanică (observația lui G. Călinescu în *Istoria...*, intervine al doilea element romantic, dilatarea frenetică a eului. Iată deci că în cîmpia „Lungă ca pustiul, ca moartea de mută", poetul își clamează galopul într-un troheu stilizat : „Eram pe-un cal aprig care-ntrecea vîntul ; / Negrele lui coame atingeau pămîntul. // În cîmpia lungă calul meu fugea, / Iar a lui picioare iarba n-atingea".

Respinsă ca și iarna, cîmpia sterilă, stepa, asediază reveriile calde, solare ale lui Alecsandri, deschizînd porțile formelor „sălbăticiei" romantice.

Alexandru Macedonski, nu întîmplător de o descendență balcanică, iubitor (byronian) al cavalcadei, între Pometești și Adîncata (vezi vol. I — *Poezia ca regalitate :*

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Macedonski), va fi un cîntăreț romantic al stepei. Îl putem alătura în acest sens lui Sándor Petöffi, cel ce-și găsește lumea sa în „marea cîmpie" survolînd-o ca vultur beat de infinitul ei orizontal. În „pusta" lui Petöffi ierburile, vînturile, rațele sălbatice, șopîrlele, cerul incendiat, asistă la hierogamia elementelor teluric și celest, doritul sepulcru al poetului. Poeți ruși ai stepei, Pușkin, Lermontov, caută în egală măsură dezmărginirea romantică.

Stepa, dintre cele mai frumoase poeme macedonskiene, se impune ca mare telurică antinomică civilizației, prin „acea *sălbăticie* de pustiuri unduloase" (subl. ns.), de „domen necucerit" ce refuză intervenția omului („pluguri", „orașe"). Libertatea ei vastă confundă chtonia cu sugestia apelor, întrucît stepa macedonskiană apare ca ocean materializat : „Pe sub iarba mătăsoasă, cu talaz nețărmurit, / Se revarsă, fără margini, printre locuri mlăștinoase, / Și de ceruri se izbește alergînd spre răsărit". Infinitul întinderii orizontale întîmpină doar limita la fel de relativă a cerului ; ea realizează în felul ei staza timpului și transfigurarea eului („În picioare calc trecutul, corp și suflet mă cufund, / Uit o viață amărîtă de ultragii sîngeroase, // O renaștere întreagă într-un vis tot mai profund"). Semn al elevației, „aripa ciudată" realizează întoarcerea onirică la o altă vîrstă, de „blond copil" a poetului care contemplă teluricul fecundat de soare : „Stepa, stepa se îmbracă cu solare răzlețiri. / Verdea papură vuiește pe cîmpia uriașă. / Flori albastre și flori roșii, libelulă și țînțar, / Schinteiază ca-ntr-un cîntec de idilă drăgălașă, // Și întinderea sclipește, și sunt singurul ei țar." Ultimul vers incrustează în spațiul sălbăticiei orizontale solare emblema eului monarhic, stăpîn peste întinderi, cu identitate (simbolică) supremă în lumea ierarhiei slave. Urmează o extatică deversare a energetismului chtonian, viril și solar ; forța teluricului fecundat de soare (foc) se concentrează în ființa călărețului regal „de-o năpraznică putere" : „Părul meu aprins de soare este tot o schinteiere... / Caldul sînge prin artere năvălește întețit... / Pentru calul strîns în pulpe sunt sălbatică durere. // De-o năpras-

Scanned with OKEN Scanner

nică putere mă resimt însufleţit... / Pe potrivnica fecioară aș turba-o sub plăcere, / Și dușmanul, dintr-o dată, l-aș înfige sub cuţit. // Pe-armăsarul meu de stepă, ca nălucă orbitoare, / Trec, vîrtej de aur roșu, de nisip înfășurat, / Și cînd luna stoarce lapte peste iarba șoptitoare, // Stele clare priveghează cortul meu nemăsurat".

Izomorfii pirice „schinteiere" — devin pe rînd, „părul blond", „sîngele" adolescentului, — „vîrtej de aur roșu, de nisip înfășurat". Potenţarea ideogramelor solare („părul" „Aprins de soare", „caldul sînge", „năprasnica putere", dorinţa erosului și a înfruntării sălbatice), frecvente în toată poezia macedonskiană (prin sinestezia : foc-sînge-roșu), ajunge la o atenuare a tensiunii prin stepa nocturnă devenită „cort" infinit sub fluidul lapte selenar (feminin). Extazul virilităţii solare urcă însă o nouă treaptă semnalată prin „peruzeaua" de la „mînerul unei spade", piatră de un simbolism în egală măsură ignic-regal. Intuim astfel pătrunderea în monarhia simbolică a creaţiei : „Radiază o poemă, gînd pe suflet domnitor". Cavalcada nu mai străbate „pustiuri unduloase", ale stepei, emblemă a *fenomenului*, ci devine „zbor" ţintind „un farmec de himeră" al supraconștinţei absolutului. „Armăsarul" viril se transfigurează dematerializîndu-se și el, părăsind „mizerabilul destin", pentru că „Din real ieșit afară nu mai eşti ca orișicare". Răsplata zborului, „fidanţata" simbolică, înfrîntă de „triumful masculin", poate fi opera, poezia, dovadă, invocată, „bărbăţia ce-n-seta pe Michel-Angel". Erosul sacralizat de misterul nocturn, „alba lună, după dealuri, cînd alunecă-n declin", va prezida geneza unui „palat miraculos", „întinzîndu-și umbra-n veacuri enigmaticul colos".

Iată însă că extazul solar al cavalcadei monarhice apare înfrînat de anotimpul advers ce transformă stepa incandescentă în întindere de gheaţă : „Dar un crivăţ năpustește viscolirea lui brutală... / Inspirarea exalează un suspin autumnal, / Și pustia înghețată se desfășură fatală." Balanţa elementelor se întoarce spre regresie, gheaţa apare în faţa flăcării, „deznădejdei", „răstriștea" anulează „magica" splendoare a inspiraţiei. Cu toate acestea, forţa germinativă a stepei ce a înmagazinat energii monarhic-solare, duce la concluzia stenică a noului

Scanned with OKEN Scanner

ciclu transfigurator : „Ce-a-nflorit, reînflorește, ce-a cîntat, va mai cînta".

Întinderea infinită a stepei incandescente, sălbatice, și, termen antinomic, „pustia înghețată" i-au fost necesare poetului spre a cînta transfigurarea prin elevația zborului în imperiul Logosului, al „cîntecului", arhetip al existenței romantice, amenințată la Macedonski nu și înfrîntă de stagnare.

*

Format în cercul macedonskian la început, sculptor al lumilor exotice și al formelor stilistice marmoreene, *Ion Pillat* va căuta dezmărginirea în orizontul infinit și nu în ascensionalul mineral. Substituindu-se lui „Oigur nomad", poetul reclamă „așteptarea fiorului divin", „beția" „În stepa răscolită de vîntul aprilin". Înainte a-și „români" definitiv poezia *(Pe Argeș în sus)*, debutantul își asumă trăiri dionisiace, „scitice", prin osmoza (macedonskiană) cu o natură sălbatecă. *Cîntecele Stepei* (Ion Pillat, *Poezii*, I Ed. Eminescu, 1983) exaltă totodată „ritmul", „cîntarea", „avîntarea", semne transcendente care fac din panteism o poetică romantică. „Mirosul, pipăitul, auzul și privirea / Se-aruncă deopotrivă pe cele patru zări. / Ești ritmul ne-ngrăditei și singurei cîntări, / Talazul ce-nverzește urmîndu-și unduirea, / Mireasma îmbătată de vis și avîntări." Ideea eului ca atom cosmic se realizează în cavalcadă byroniană : „Ești simțul nesfîrșirii, fiind un fir de iarbă, / Ești oceanul humei, fiind al lui corsar. / Ești călărețul galben, ești albul armăsar, / Albastra depărtare, și-ntrecerea lor oarbă. / Ești cîntecele stepei, ești suflul lor barbar !" Dematerializarea eului și a teluricului devenit, cel din urmă, „ocean", are loc în ritmurile străvechii armonii pitagoreice, aici „cîntecele stepei". În mod explicabil însă, neauzitul sfîrșit al aștrilor în vidul cosmic (eminescian) va fi înlocuit la acest emul cunoscător al poeticii franceze de la sfîrșitul secolului trecut (și dealtfel al lui Maurice de Guérin) cu „beția" dionisiacă și cîntecul „barbar", cel din urmă, sinonim ce a succedat la simboliști „sălbăticiei" romantice. (Energetismul pare însă mai puțin organic la acest poet important, elegiac prin vocație). Ca formă a imaginarului ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantic, *Cîntecele stepei* confirmă ilimitarea telurică, semn orizontal al „nesfîrșirii“ și al extazului spiritualist în poezia românească de după 1900.

Dacă „stepa“ romantică putea fi confirmată prin vasta întindere a Bărăganului dunărean, deșertul rămîne o formă a exotismului mai ales francez. Descoperit odată cu campaniile armatei napoleoniene în Nordul Africii, el devine foarte curînd subiect de predilecție pentru viguroasa paletă a lui Gros, Delacroix, și pentru pictorii minori ca Dechamps, Fromentin, Dehodoncq. Sahara nesfîrșită, purpurie, încinsă de soare, străbătută de caravane și tutelată de umbra piramidelor pătrunde foarte repede în literatura vremii, avînd de partea ei „noutatea“ (pitorescul) și „sălbăticia“, cele două privilegii ale Orientului. Nu întîmplător *Childe-Harold* o includea între formele topophiliei romantice, corespondente eului damnat : „Cînd află munți, aceștia-i sînt prieteni, / Iar adăpost, lîngă oceanic val. / Unde-i albastru cerul și fierbinte, / Acolo-l mînă dorul lui fatal. / *Deșertul*, peștera, țărmul stîncos și luna / Îl sînt prieteni pentru totdeauna“ (trad. ns.) Lamartine, Hugo, Gautier, Nerval, Leconte de Lisle iubesc deșertul și (prin versul celui din urmă) cerul infinit paralel „le grad ciel cuivré sur l'étendue immense!“ Emblemă exotică, pustiul migrează de la romantici și simboliști la adversarii lor (aparenți), parnasienii, continuînd să fascineze reveria artiștilor. *Ruinele* lui Volney sînt recitite în această lumină, a peisajului ilimitat, steril, informal, teribil prin dezlănțuirea nisipurilor, melancolic prin sugestia civilizațiilor revolute pe care le-a cotropit.

Deșertul ca formă livrescă familiară, pătrunde repede în conștiința începuturilor literare românești, fiind consemnat în note de călătorie. În același timp însă, peisajul își află locul în imaginarul poeziei, de vreme ce *Grigore Alexandrescu* figurează prin dualitatea piramida/întinderea de nisip ascensiunea gîndirii pe fundalul tăcerii nocturne : „Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire, / Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii ; / Deșteaptă priveghează a mea tristă gîndire, / Precum o piramidă se-nalță în *pustii*.“ (s.ns.).

Scanned with OKEN Scanner

D. Bolintineanu, călător exotic și poet al Bosforului, înregistrează pustiul egiptean ca pitoresc amenințător, „Imperiu de miraje, cu valuri nisipoase / Ca valurile mării perfide, furioase, / Ce-nalță și le bate sălbatecul camsin, / Și nu au nici mugire, nici murmur, nici suspin, / Dar care poartă moarte !...“ Termenul de comparație, oceanul furtunos, cu state de vechime mai mari în poetica vremii se interferează cu deșertul prin latențe catastrofice. Lumina îi conferă o friabilitate luminiscent-moleculară : „o deasă bură / De aur : e nisipul mărunt și risipit / Ce strălucește-n soare, de vînturi răspîndit“. Exilatul Conrad, eroul romantic, căuta prin urmare Orientul spre a-și risipi acel „dezgust de viață, venin omorîtor“. Deloc subiectivizate, *Călătoriile la Ierusalim în sărbătorile Paștelui și în Egipt* urmăresc o țintă cvasi-iluministă, ca și a Golescului, aceea de a instrui. Cu toate acestea, anumite notații transmit intuiția regresivului : „un deșert întins, cu stînci și năsipuri arzătoare“, spulberate de „vînturile *ucigătoare* ale lui samun, numit și îngerul *morții*“ (n.ns.). Vegetația nu aduce nici ea sevele viului, ci, „palidă și tristă“, atrage prin „*murinda* ei frăgezime pe locuitorii deșertelor“. Epitetele suplinesc formularea limpede a ideii. Ceva mai conturat, simbolul sterilității absolute se poate deduce dintr-o altă descriere a deșertului în care „natura (...) a îmbrăcat vălul întristării și al *morței*“, iar plantele „pălesc și *mor* îndată ce se nasc“. Sentimentul generat este al neantului, întrucît cel dintîi „nu are nici meritul adîncei melancolii, ci al abaterii și al morței“. (Să nu uităm latențele poetice și metafizice ale melancoliei, fertile în fața neantului steril, univoc al deșertului, evident pentru o percepție estetică încă tributară sentimentalismului din secolul iluminist.)

Eminescu, poet boreal și nocturn, va așeza deșertul torid în „Nordul“ selenar, iar în ce privește orientarea simbolică, în ideea inițierii. În acest din urmă sens, și ca alte dăți, poetul va coborî în însăși inima ideogramei, formă simbolică a exotismului oriental, spre a-i reda conotațiile arhetipale. Deșertul, (în gr. *eremos,* de unde ini-

Scanned with OKEN Scanner

țiatul, „ermitul" își va arăta în toate mitologiile esența binară : aici, retras de lume, înțelepul receptează adevărul ultim, deși tot aici el poate fi supus încercărilor perverse și tentațiilor. *Rime alegorice,* postumă de o savantă stratificare conotativă, evocă un deșert al caravanelor resuscitate în visul poetului mort. Dublul înveliș oniric păstrează în centrul său imaginea solarității revolute, cînd „fantasmele"", „cîrduri beduine / Au fost găsit amara, cruda moarte, / Într-un pustiu arzînd și fără fine". Acesta rămîne însă un relief cufundat în uitare, prezentul eminescian așezîndu-se sub lumina mineralizatoare a lunii. Înainte însă de a ancora în junglele onirismului, momentul morții apare ca naufragiu al unei nave „grea de gînduri" zdrobită, (conform simbolismului analizat anterior) „De stînca morții". Apa heraclitiană ritmează această rețea organică perfect organizată : „Corabia vieții-mi, grea de gînduri, / De stînca morții risipită-n scînduri, / A vremei valuri o lovesc și-o sfarmă / Și se izbesc într-însa rînduri-rînduri." Urmează cealaltă viață, a spiritului, relevat în pustiul nocturn ; regimul selenar tutelează nu întîmplător „fruntea" poetului. „Iar eu pe-un țărm pustiu murii în pace, / Deasupra frunți-mi luna-n nouri zace, / Trecînd încet pustiile Saharei / Și luminînd-o lume care tace". Aceeași logică a imaginarului oniric face ca episodul *Egipetul* (inclus în *Memento mori)* să invoce istoria mitică de sub „Toată-a apei, a pustiei și a nopței măreție", cînd „undele visează spume, cerurile-nșiră nori". Atunci, „la vîntul din pustie", (glas, „cîntare" indispensabilă), „rîul sfînt" „povestește cu-ale undelor lui *gure*" (minunat intuit plural arhaic) „despre vremi apuse, sure", despre maledicția unei „ginți afeminate" îngropată sub „tot nisipul din pustiuri". Astfel „istoria străveche" rămîne accesibilă doar vizionarului cînd „luna argintește tot Egipetul antic" și „sufletul" descoperă că „sub nisipul din pustie cufundat e un popor". Ziua, realul sub regim torid nu oferă decît „nisipișul" „peste cîmpii cei o dată înfloriți" și rătăcirea beduinilor care „prin deșert străbat *sălbatec*" (complement modal accentuînd criteriul frumosului romantic).

Despărțindu-se de *istorie,* postuma discutată converge prin descindere în „pustie" spre un alt strat supratem-

Scanned with OKEN Scanner

poral — fantasticul prin resuscitarea unei procesiuni spectrale, „mîndră caravană / De morți în văluri lungi, și, trează, / Mergînd încet spre-un vis : Fata-Morgana." Tutelînd „fruntea" poetului, același astru polar al său străjuiește „pustiul" care „Dormea ca mort sub luna care bate". De aici sferele concentrice ale mirajului : în somnul vizionar, al poetului mort și al deșertului mineral apare „un chip", „umbră" ce-i comunică oracular existența unei „vrăjitoare" cu puterea de a da morților viață organică, de strigoi (precum Magul, lui Arald și Mariei). Dialogul din deșert întîmpină senzația coșmarescă a imobilizării visătorului, stare onirică, („Dar să mă mișc nu am nicicum putere, / Căci țapăn mort eram și fără vrere"). Inițierea, („povestea mare") are a străbate „văluri" succesive „pleoapele" visătorului, vălul „de mătase sură" a „Chipului" pe care i-l dăruiește celui dintîi spre a-și acoperi ochii „de gheață". Numai astfel privirea vrăjitoarei, de o „tiranică dulceață" ascunsă în „palatu-i cu lumini opalici" va cruța mineralitatea regresivă, neființarea organică/transcendența eului. Alt „Chip" oniric „cu ochii-nchiși" va interveni conducînd visătorul „prin galerii înalte", spre a-i arăta „între perdele" (alt văl al zeităților orientale, — egiptene, Isis, sau cabalistice, Tora), pe Șeherezade — „regina basmelor, măiastră", și ea cu ochii „pe jumătate-nchiși". Decizia de a infuza spiritului „viața nopții trecătoare", înseamnă din partea reginei să ia de pe ochii visătorului „vălul trist și rece", „ceața sură". Orgia erotic-thanatică ce urmează, „ocări frenetici", „Un rîs, un chiot, o vuire multă", relevă esența existenței — „un vis al morții" constînd în voința (schopenhaueriană) de a genera (animal) „suflet în întreaga fire" rezultînd din acuplarea eului oniric, cu „femeia goală cufundată-n perne". Acest adevăr ultim al instinctului organic pe fundalul visului himeric existențial se relevă în postuma eminesciană destul de puțin comentată prin simbolul deșertului nocturn la care se adaugă emblema multiplicată a vălului, pe lîngă Fata Morgana, delir oniric al palatului fabulos locuit de Șeherezade.

Alexandru Macedonski, poet al Sudului solar-perihelio „de aur topit", visează deșertul ca pe un coșmar

Scanned with OKEN Scanner

al calorismului insuportabil, precedat însă de două ipostaze pirice benefice. Întîia, „arhanghelul de aur", inițiatic-estetic, al „inspirării", a doua, „viața din rozul Bagdad", — sub „cer ce palpită", „Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur". Triada ascensională a focului culminat prin zenitul malefic al deșertului își desfășoară diegeza între ciclurile simetric-regresive ale Nordului, cu semnificația realului devorant, al ghețurilor antinomice focului în fenomenologia elementară, cum am văzut. Capodopera macedonskiană, *Noaptea de decembrie,* pornește prin urmare de la imaginea unui deșert paroxistic-solar, sîngeriu ca în pînzele lui Delacroix, care infuzează în sufletul Emirului mirajul Mekăi, „Cetatea preasfîntă", (supraeul care „Îi cere simțirea, îi cere ființa. / Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea — / Din tălpi pînă-n creștet îi cere ființa". Condiția de a atinge „porțile albe", „porți de topaze" și „turnuri de-argint" ale „cetății din vise" („Regina trufașă, regina magiei, / Frumoasa lui Meka — tot visul țintit") este însă ordalia focului devorant, inițierea prin traversarea nisipurilor incandescente : „Dar Meka e-n zarea de flăcări — departe — / De ea o pustie imensă-l desparte". Interferînd iarăși teluricul mineral, nisipul, cu apa și focul, poetul enunță incendiul universal : „...Pustia e-o mare aprinsă de soare". Începutul drumului stă sub semnul parafrazei : „În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă..." Așteptarea este al elementului vorace, orizontalul teluric în care persistă doar linia dreaptă a drumului sub fluxul temporal („dar zilele curg") lichefiat de solaritatea lichidă : „Și foc e în aer, în zori și-n amurg". Sterilitatea absolută a deșertului figurată prin negații („Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...") reclamă tensiunea pirică și izomorfiile acesteia : sîngele, setea, culoarea roșie ce „oribil palpită" incandescența orbitoare a nisipului care „lucește, vibrează". Arșița perpetuă, paroxistică și absența Mekăi „răpită" de Fata Morgana, „albă nălucă", conduc la halucinații și stări demențiale. „Focul" devine, multiplicat, „flăcări de soare", „cer roșu", „aeru-n flăcări sub cer de oțel" decimînd caravana, pînă cînd Emirul „Rămas din toți singur, sub cer de oțel, / Pe minte își simte o noapte adîncă". Incendiul, după ce cuprinsese uranianul în bulboane de sînge, coboară în

Scanned with OKEN Scanner

substanța descendentă lichefiind-o, („E-aprins chiar pămîntul hrănit cu dogoare"), în „roșu de sînge", „Sub aeru-n flăcări al lungilor zile." Flăcările și sîngele, ideograme ale deșertului ca provocare și tentație supremă a spiritului, reliefează și mai fascinant „În zarea de flăcări, în zarea de sînge", „năluca" Mekăi. Imaginea-i devorantă din „visul țintit", absolutul, intangibil pentru că „nu este un vis omenesc") „Rămîne nălucă în zarea pustiei", ducînd la moartea „Emirului" (transa, starea de grație monarhică, vizionară) „sub jarul pustiei". Cu ultimul vers al poemului am ajuns la cea de a treia ipostazare pirică pe care o conținuse deșertul macedonskian : „zarea de flăcări", „roșu de sînge", „jarul pustiei". Sintagmă conține și ideea combustiei de pe acum latent-descendente, simetrică acelui foc din „odaie" ce „se stinge și el", readucîndu-ne în ostilitatea dezlănțuită a cîmpiei nordice, unde „frigul se face un brici de oțel" sub răceala la fel de minerală a lunii. Reversibile prin mineralizare regresivă, și aceste elemente rămîn ocurente cu deșertul, pentru că laolaltă cu decăderea „Emirului" la condiția poetului ocultat, „Sunt toate pustia din calea cea dreaptă".

Cele două reverii ale deșertului, eminesciană și macedonskiană, potențează acest elemnet al topophiliei exotic-romantice, deșertul, prin tensiunea faustică a spiritualizării. Nocturnul nordic eminescian, dar și solarul exacerbat, în cele din urmă regresiv și la Macedonski, devin emblematice pentru bogăția imaginarului românesc în etapa de vîrf a poeticii sale romantice.

c. O anume polarizare lexicală fixează într-un mod deloc arbitrar configurarea formelor naturale. În limba română, ca și în majoritatea limbilor romanice, coexistă „pădurea" (feminin, nuanță de adăpostire matricială) și „codrul" (masculin, sălbatec, nocturn, uneori ostil), — vezi și în franceză : „le bois" — „la forêt". „Oceanul" și „marea" constituie un alt dublet cu simetrii conotative asemănătoare. *Marea feminină*, genetică, difuzînd căldură, mîngîiere și oferind în adîncuri forme ale somnului ede-

Scanned with OKEN Scanner

nic se adresează reveriei cathartice, pe cînd, dimpotrivă, *oceanul,* spațiu hierogamic masculin încă la Hesiod, are latențe catastrofice, suflet cosmic în permanentă dinamică, înfricoșător în dezlănțuire. Atunci stihialul motivează sintagma bachelardiană, „simpatie mînioasă" *(L'eau...)* stabilită între ocean și eul liric, pentru că evident omologic, oceanul are „anima".

În această serie a cauzalităților primordiale se înscrie figura-convenție central-romantică (ironizată de Caragiale), sufletul văzut ca o mare în furtună. Dar abuzul, truismul, degradarea unui semn și vidarea unei forme literare, nu trebuie să justifice eludarea ei din cercetarea arhetipurilor, mai cu seamă în cazul romantismului. Bachelard a demonstrat latențele (încă) incitante ale acestui element (apa), în cartea cea mai frumoasă a lui, *Les eaux et les Rêves,* prin bogăția decriptărilor și calitatea lirismului implicat. Oricînd astfel reconsiderată, viziunea oceanului, (de la Hugo la Saint-John Perse), ar trebui să stimuleze gustul „etimologiilor" culturale.

În punctul originar se află iarăși atributele oceanului ca întindere orizontală infinită, cu adîncimi abisale sub aparenta neclintire, într-un echilibru oricînd reversibil. Mai ales atunci cînd „monștrii adîncurilor" (Macedonski : *Thalassa,* dar și Byron) se răscoală și valurile sparg oglinda minerală, (tema atîtor pînze celebre, de la Turner la Aivazovski) oceanul, potențat prin „sălbăticia" furtunii, devine realmente un alter-ego al eului și al sinelui romantic cu „pasiunile" sale. Titanismul mai cu seamă în acel moment semnificat de stihiile sale conferă orizontului lichid potențe ascensionale — valul vertical, înspumat — asemănător crestelor montane cu mineralitatea lor strivitoare. O asemenea transformare a apei într-o masă ascensional-uranică se petrece în romantismul românesc mai cu seamă la Eminescu, marele vizionar al sintezelor elementare, de unde transferul paradigmei montane a supraconștienței, „fruntea", în lumea oceanului răsculat. Libertatea, altă componentă a titanismului romantic, devine consemn al apelor rebele, ieșite din matcă, asaltînd țărmuri stîncoase, și dincolo de ele, cerul. Desigur, spațiul vizionarului în fața acestui spectacol nu poate fi decît stînca, unde stă, cu părul

Scanned with OKEN Scanner

spulberat și simțurile în răscoală. Nu întîmplător atîtea litografii îi surprind pe mai toți romanticii în fața stihiilor oceanice : pe Byron și Hugo, pe Pușkin și Mickiewicz. Literar vorbind, acest relief simbolic al oceanului ca principiu masculin apărea la Ossian, în *Fingal*, unde Calmar înfruntă spiritul furtunii, care „se puse să-ntărîte / Și vînturi, ș-elemente ; și valurile se-mflă / Și stîncile se zbuciumă ; vin răpede și norii / Plini, încărcați de fulger“ (Traducerea lui Ion Heliade-Rădulescu). Nevoia confruntării, oceanul adversar/aliat, „simpatia mînioasă“ dintre psihismul uman și elementar explică frecvența literară a acestei forme simbolice în paginile romantismului generic, pînă la a se ridica la rangul de arhetip al acestuia din urmă. Expresia lui *Bolintineanu* apare ilustrativă : „Tu, singură, o, mare, puternică, adîncă / Teribilele flote le-neci sau le zdrobești, ' Trufia omenească tu cînd o umilești“ *(Conrad)*. Extrem de importantă, poetica byroniană (pe care am explorat-o mai amplu într-un studiu puțin receptat, *Aventura lui George Gordon Byron)* concentrează acest ansamblu imaginar : înfruntarea țărmului stîncos („sălbatic, sfărîmat de apa mării, / Păzit ca de-o armată ascunsă în nisip, / De colți care sfîșie mătasea depărtării, / Și golfuri ca și stînca, sălbatice la chip. / Și așteptînd furtuna — un cînt al disperării — / Țărmul primea trufia de val dezlănțuit“ *Don Juan*, trad. ns.), omologia valului cu un armăsar evident, sălbatec prin „coamă“ („a mane“), urlet („roar“), spumă („foam“). Eul poetului, fiu al Oceanului (figură ossianică predilectă), pare a se fi născut în acest element congener : „Eu te-am iubit, Ocean, prin bucuria / De a mă fi născut pe pieptul tău. / Talazu-mi provoca zburdălnicia / Dîndu-mi plăcerea spaimelor de hău. / Eram copilul tău, o, mare dulce, / Credeam în valul schimbător de fum ; / Și brațu-mi lunecam ca să se culce / Pe coama ta-nspumată, la fel ca și acum“ — *Childe-Harold*, trad. ns.). Coexistență acestei „sălbăticii“ cu libertatea este iarăși explicită : va fi vorba la Byron de comparații frecvente ale eroilor săi Conrad sau Selim cu Oceanul, calul lui Mazeppa e liber ca valul („free as ocean/s spray“), corsarii cîntă libertatea oceanului rebel (de unde figura unui Napoleon văzut pe fundal oceanic, corsar de geniu, altă

Scanned with OKEN Scanner

emblemă epic-romantică). În frumosul poem *Conrad*, Bolintineanu slăvește marea masculină, de fapt Oceanul : „Eu te iubesc ! O, mare, p-al cării sîn curat / E liberă gîndirea ca valul tău spumat". Viața și moartea, geneza și stingerea, își vor adăuga subtextului complexitatea ideii.

Natura acestui spațiu imaginar fascinant ca spectacol și faustic prin meta-fizică, adresat stihiilor de semn viril invadează opera primilor noștri romantici, toți călători în fapt sau himeric pe mările și oceanele lumii. Prezență explorată descriptiv-retoric sau infuzată în subteranele scrisului, ieșind în evidență ca metaforă-simbol, oceanul va amplifica „patimile" dionisiace ale romanticului, după cum muntele, — forța transcendentă a gîndirii acestuia.

Ion Heliade Rădulescu, traducătorul lui *Fingal* dar și al poemelor byroniene, vede în ocean principiul rebel al Heruvimului, spiritul său dual : „Cînd marea se răscoală, volbură-ntărîtată, / Cînd undele-i muginde se-nalță spumegînd, / Ființa-mi ca o barcă de cuget spulberată / Pe fiecare stîncă te vede-amenințînd." Celălalt motiv implicat, al bărcii în furtună, explorat de Paul Cornea *(Originile romantismului românesc)* continuă tot ca stimul byronian la *Ioan Catina* și *Mihail Zamfirescu*. Barca în derivă, jucărie a stihiilor, arbitrarul existențial, intră în figura complementară oceanului rebel.

Vasile Alecsandri implică topos-ul romantic al stihiilor în exotismul marin al primelor sale volume. În special cîteva poeme (1846—1847) de un eros mai tensionat, reclamă retorica paradigmei spațiale (byroniene) pe care o cercetăm. Poziția monarhică a vizionarului urcat pe stîncă, spectacolul înfruntării elementelor generează un manifest al temei simbolice : „Îmi place a sta singur pe stînca dărîmată, / S-aud pe maluri vînturi cu groază șuierînd, / Să văd pe-ntinsul negru furtuna-ntărîtată / Și cerul fulgerînd." Catastrofa se amplifică la scară cosmologică : „norii ca talazuri aruno spume de foc", iar „apriga furtună", / Pe marea tulburată, săltînd din val în val, / Se-nalță, se lățește și vîjîie și tună, / Zdrobin-

Scanned with OKEN Scanner

du-se de mal.“ Absența iubitei „Pe malul mării de spume-albită“ amplifică sentimentul damnării : „Vecinic în noapte tristă, adîncă, / Ascult a vremei pas necurmat, / Dar de plăcere nici un ceas încă / Pentru-al meu suflet nu au sunat !“ Simpatia tînărului poet pentru emblema oceanului se vădește dealtfel încă în oda sa franceză *(A Mr. de Lamartine, par un jeune Moldave,* în revista bilingvă a lui Asachi) unde apare ideea destinului adverș : „Teméraire mortel, sur ma faible nacelle, / Dans le sombre océan des mystères profonds, / Si j'osais m'engager... de la nuit eternelle / Pourrais-je découvrir les abîmes sans fonds ?“

Ioan Catina, poet al mineralului transcendent și al stihiilor violente se află „pe stînca despicată“, dematerializat de luna ce „-n sus s-ardică“. Orgoliul de a contempla și exprima dialogul dramatic al elementelor în catastrofică înfruntare se proclamă patetic de vizionarul universal investit în această calitate de destin : „Ascult cum muge valul cînd trăsnetul despică, / Ascult cerul cu marea vorbind spăimîntător.“

Alexandru Sihleanu, laolaltă cu care ne apropiem de epoca eminescianismului, realizează hotărît întoarcerea invocărilor marine spre masculinul „ocean“. În exemplele date (cu excepția strofelor franceze ale lui Alecsandri, unde consacrarea substantivului vorbea de la sine), „marea“ invocată avea, oricum, toate atributele masculinului cu excepția formei gramaticale însăși, substituită uneori prin omologii mai limpezi, precum „valul“. Sihleanu configurează în manifestul său poetic (important pentru întregul imaginar al romantismului românesc — *Strofe),* figura rebeliunii sălbatice a principiului viril fixat în forma gramaticală adecvată : „Îmi place și oceanul cu negrele lui maluri, / Cu vîrfurile nalte a munților de valuri, / Ce bubuind se sparge de rîpe și de stînci, / Îmi place cînd furtuna c-o furie turbată / Răscoală mii de valuri pre marea spumegată / Și șuierînd răstoarnă abisele adînci.“

Strofa tînărului poet „blestemat“ al poeziei noastre romantice, cea mai frumoasă invocare preeminesciană a

Scanned with OKEN Scanner

oceanului, conține pe lîngă orchestrația sigură, musculoasă a „alexandrinului“ cu cezură, bivalența elementelor, reveria mineralizatoare a apei în elevare uranică, titanismul ei astfel realizat în ipostazarea masculină. Furtuna invocată în egală măsură fonic (prin gerunzialele „bubuind“, „șuierînd“) oferă viziunea apocalipsei, mitizată prin arhaica prepoziție „pre“, adresată de astădată nu atît infinitului orizontal, vizibil, cît aceluia stihial, vertical, animist, nocturn, și de aceea redutabil. Ultimul vers al strofei, de impecabilă fluență organică în topica sa, invocă însăși furtuna, „anima“ stihialului, magma răsturnată a oceanului rebel, insondabil, sălbatec și imprevizibil, ivind din tenebre „abisele adînci“.

Mihai Eminescu, obsedat de visarea apelor dezlănțuite și al oceanului rebel, este mai cu seamă titanul romantic al începuturilor. Chiar dacă o numește mare, apă colosală manifestă violențe subtextuale : „turbează“, „își scutură coama de spume și vînt“ (byronian) sau sugerează adversități prin epitete, devenind „amară“. Oricum congeneră eului, ea îl inundă cu marea-i de mîhnire / Și venin“. Fundul marin „cel amar și fără fine“ concomitent „sălbatec“ „înmormîntează“ pe Regele Nord ca stîncă uriaș-ascensională, nucleu mineral. Și mai pregnant se poate urmări metamorfoza orizontal/vertical și acvatic/mineral/antropomorfic în postuma *Cum oceanuntărîtat*. Animismul capătă aici echivalența logică a substantivului „*ocean*“, iar hierogamia sa, un eros cosmologic, vizează „luna cea bălaie“ ascunsă în „cetatea“ ura-uranică. Sonetul figurează dezlănțuirea „pasiunilor“ (implicație a „emoționalismului“ romantic, vezi vol. I, *Structura eului),* prin paradigma apelor masculine : „Cum oceanu-ntărîtat turbatu-i ! / Răcnind înalță brațele-i spumate, / De nori s-acață-n bolta lumii bate / Pînă furtuna-l reîmpinge-n patu-i. // Sălbatecul ! Van fulgeri fricoșate / Apără cerul... El încredințatu-i / Că bolta cea albastră e palatu-i, / Cu-asalt s-o ia el vrea — ca pe-o cetate. // Rănit de fulgere, el se înmoaie / Și c-o poveste îl adoarme-o boare / Și-n vis-un cer în fundu-i se îndoaie. // Tot ce-a dorit în visul lui el are : / Tărie, stele, luna cea bălaie / Dormind murmură, murmurînd tresare.“

Scanned with OKEN Scanner

Epitetizarea eroului stihial, „sălbatecul", „turbatu-i", intră în conotația simbolului aprioric-romantic, valorizînd întreaga viziune. Încercarea oceanului de a se ridica spre „bolta lumii" zădărnicită de „fulgeri fricoșate", sancționînd înfrîngerea gravitației orizontalului, se arată anihilată de un vis compensator. Oglindind „un cer" („Tărie, stele, luna cea bălaie") în spațiul său abisal, oceanul iese din registrul dramei cosmologice spre a intra în oniricul muzical, legănător, al erosului acvatic.

În fața moartei Veneții cu viața „stinsă" în regim selenar, oceanul atemporal, cosmicizat se zbuciumă cu aceeași sălbăticie a amantului frenetic: „Okeanos se plînge pe canaluri / El numa-n veci e-n floarea tinereții, / Miresei dulci i-ar da suflarea vieții, / Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri."

„Anima" pasională a oceanului în fața „miresei dulci" nu se manifestă diferit de „disperarea" lui Arald, „mîndrul rege", „semizeu" gotic, în fața „reginei dunărene". Altă identificare, de astădată a *istoriei*, face din Napoleon un spirit al oceanului, născut, complementar, în „stîncile mării". Prima variantă a *Odei în metru antic* invocă omologia eroului romantic cu natura oceanică: „Și în jurul vieții tale-ncepute / Negru-oceanul mișcă lumile de valuri, / Arătînd duios puterile, geniul / Singurătății. // Da! oceanul, ce singur de-o mie de evi e, / El a fost proorocul căilor tale, / Numai cu dînsul în viață samăn avut-ai, / O imperator". Eternitatea și adîncul infernal oceanic a prefigurat destinul titanului solitar, învins de ale „Nordului mari pustii de zăpadă" și de „strigarea nebună de secoli / Mîndrului Odin", prefigurare genial-simbolică atît (în primul strat) a înfrîngerii din Rusia, cît și (în cel de al doilea) de regresie ca legitate istorică herderian-schopenhaueriană. Soluția abstragerii va fi iarăși dictată de „gîndirea" stoică a oceanului, de „oglinda" lui dătătoare de echilibru cosmic: „Și din nou privit-ai atunci în oglinda-ți, / În oceanul bătrîn ce își mișc-a lui apă, / Furia lui îndrăzneață, puternică, mare / Indiferentă."

Scanned with OKEN Scanner

Se poate vorbi aici și despre un cod etic romantic, închegat de eroul acestei fiziologii prin reflectarea în oglinda energetică și solitară — stoică a colosalului cosmic. În același sens, aplicat diacroniei, facem distincția că „furia" oceanică („mînia" bachelardiană atît de congeneră) se concentrează în poezia eminesciană de primă tinerețe, făcînd loc cu timpul, apelor feminine ale visării thanatice.

Subsumat aceleiași embleme acvatice, versul „În ocean de flăcări gîndirea mea se scaldă" marchează prin calorism piric întinderi marine vaste. A enunța o asemenea sinteză elementară, mai mult, a-și „scălda" în ea „gîndirea", (ceea ce face Andrei Mureșanu, dublul poetului însuși), înseamnă a amplifica potența satanică a imaginarului, a vedea în limbile flăcărilor valuri incandescente, apte să cuprindă o gîndire cosmicizată, cum este aceea eminesciană. Rima previzibilă, („o, primăvară" „*caldă*"), umple celălalt receptor al focului, tactilul. Astfel chiar dacă sintagma „ocean de flăcări" poate reprezenta sub raport stilistic o metaforă hiperbolizantă, sinteza elementelor care o presupune, îi conferă un atomism colcăitor, infernal, delirant. Și Comuna din Paris înmormîntează vechiul „ev" („cadavru") într-un infern de valuri pirice, „limbile de flăcări ce-n valuri se frămînt". Există, pe de altă parte, erosul dematerializant al oceanului ignic pentru albul boreal, efectul fiind tocmai întinderea de ghețuri. Deși elementele devin idei, punctul originar explicit enunță hierogamia într-un poem adolescent: „Iubesc precum iubește o albă vijelie / Un ocean de foc." Aici prima sinteză paroxistică, a valului cu focul, caută neutralizarea tensiunii prin recele regresiv al viscolului, într-o lume minerală organizată axial de regele Nord. În toate ipostazele de mai sus, oceanul impune materiei, divers organizată (fluidă, uscat-pirică, minerală) calitățile sale apriorice : gigantismul, „sălbăticia" manifestă, titanismul corespondent acelui ce l-a zămislit. Credem că pînă și versul „al mării *aspru* cînt" marchează apa prin forța masculină a adjectivului, transferînd-o astfel în registrul unui ocean primordial.

Scanned with OKEN Scanner

*

Simbolismul, un evident (mai ales la noi) neoromantism, va cînta (în sensul propriu al termenului, de romanță sentimentală) poezia navelor grele de odoare și plutirea lor pe o Oceanie exotică, Mediterană. Oceanul ossianesc-byronian, colosal, prăvălitor, adversar și alter-ego pe măsura unui eu titanic, va fulgera mai rar în fluxul lirio de după 1900, cînd, pare-se, poeții români sînt mai degrabă visători ai teluricului.

Horia Furtună (crescut de asemenea de Macedonski) poet al selenarului și al înfruntării elementare, păstrează permanența romantică a simbolului : „Surpînd și-a-ntins oceanul în țărmuri matca, masa / Și a urlat prin veacuri menhirilor ciudat, / La orizont : Thalassa ! La patru pași, Thalassa !...“ Stînca dură arată menhirii „Senini în nepăsare, nepăsători în ură“, „Virilități călite pe-a secolelor vatră“, sugerîndu-i și poetului să caute „rime de granit“. Mărturiile arhaicului „megalitic“ „Pe gresiile dunei în țările bretone“, sînt un memento al forțelor stihiale : „Sub lună, oceanul își geme simfonia / Însuflețind menhirii înțeleniți în holdă : / O clipă, pe durere se-nclină nebunia, / Tristan privește palid spre palida Isoldă... / Privirea lor de-o clipă a împietrit vecia“. Elementul dinamic, adversitatea apei masculine, temporală, subliniază stabilitatea mineralului, semn al istoriei mitice.

Ion Pillat asimilează, cum am mai văzut, la începuturile sale poetice romantismul cu toate formulele sale europene și românești. În *Cîntecele mării* recunoaștem spațiul byronian al furtunii oceanice, armăsar care se ia la trîntă cu poetul într-un eros păgîn : „Furtuna freamătă și marea / Se zbate ca un cal ne-nfrînt. / Nechează valul, și chemarea / M-ajunge vîjîind în vînt.“ Înfruntarea luptătorilor are „Sălbăticia“, „barbaria“, dar și „beția“ căutate de romantici, ca și de succesorii lor imediați : „Alerg la țărm — Domnind pe malul / Surpat și nalt, mă rup de stînci : / În brațe mi se frînge valul / Cloco-

Scanned with OKEN Scanner

titor sub spume-adînci". Recunoaștem în tinerii înlănțuiți (al doilea, proiecție oceanică, „val") stimulul mediului macedonskian în care prolifera cultul gidian al efebului. E adevărat, vigoarea deseori naivă a primilor romantici, deviază într-o beție a senzualității, iar forța elementului se pierde într-o alegorie elaborată. Motivarea stă, desigur, și în căutările de sine ale unui eu liric încă nestructurat, dar și în vidarea unei ideograme simbolice — oceanul furtunos — în și prin frecventare.

Scanned with OKEN Scanner

C. NATURA OCROTITOARE

I. SPAȚII ALVEOLARE DESCHISE

a. GRĂDINA EDENICĂ. **b.** VALEA. **c.** PĂDUREA. **d.** MAREA. BOSFORUL. DELTA. **e.** LACUL. **f.** INSULA.

Această tipologie de „Nostos" a formelor spațiului corespunde în genere pulsiunilor regresive, onirice, dionisiace, avînd sinonimii curente în „spațiul securizant" (J.-P. Richard) sau (parțial) în „reveriile subteranei" (G. Bachelard). Am preferat cu toate acestea sintagma din titlu pentru a marca (și lexical) omologia matricialului feminin manifestată printr-o intimitate de obicei sferică, alveolară, prin calorism și adîncime, fie ale chtoniei, fie ale acvaticului.

Asemenea forme contravin (cum vom vedea mai amplu în capitolul concluziv) colosalului aspru, sălbatec, mineral, masculin, chemînd imaginația visătorului spre un repaos/somn al eului/sinelui aflate la polul opus față de trudnica ascensiune a înălțării spre un supra-eu din zenitul vertical. Mai restrînsă ca dimensiuni, tutelară, structura maternă a acestor forme nu mai realizează „creșterea" spiritului, ci pacificarea lui printr-o integrare descendent-organică, o infuzare armonioasă în corespondențele sale elementare, în visarea pașnică a elementelor cufundate în repaos. Se mai realizează astfel echilibrul modelului romantic spațial învestit cu forme simbolice.

Vedem în cazul romantismului literar două serii de asemenea paradigme : unele aflate la interferența cu aerianul, cu lumina, spații încă deschise (grădina edenică, valea, pădurea, marea, Bosforul, Delta, lacul, insula), unde se poate desfășura dialectica dramatică a eului, de

Scanned with OKEN Scanner

avînt și recul. Celelalte forme, grota, peștera, „spelunca", „hala", fundul mării (Valhala) realizează descindera definitivă a vizionarului în subconștientul său, nevoia de regresie, spațiile enumerate fiind în fapt izomorfii ale nocturnului, ale „catabasicului" (blagian), unde timpul individual și social se anulează printr-un transfer în originar.

Asemenea provocare a reveriei poetice din partea formelor matriciale constituie o altă față a *topophiliei* proprii fenomenologiei imaginarului romantic. Obosit de continua ostilitate a realului și de chemările supraeului, de înălțări și prăbușiri titaniene, de ruptura dintre afirmația rebeliunii și repudierea adversității dintre fenomen și numen, el, romanticul redescoperă acea „sete de repaos", de reîntrupare într-un *Unu* nepervertit de cădere, de sciziune, de luciditate. Acea unitate regăsită în învelișul tutelar reclamă starea uterină, adăpostul matern, cald sau erotizant al elementelor din seriile enumerate mai sus „spațiu circular (...), accentul simbolic asupra voluptăților tainice ale intimității". (G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, 1977). Căderea eului în inerția inconștienței, (departe de materia minerală-montană a ultimei regresii) va însemna un somn muzical în vibrațiile aeriene, vegetale sau acvatice ; pe cînd imaginarul va urmări legea verticală a gravitației inverse, de la superficie în adînc. În cele din urmă sinele se confundă printr-un eros oniric cu principiul feminin complementar deținut de formele calde ale pămîntului și ale apei.

a. Eul romantic își realizează unitatea antropocosmică în centrul unei sfere teluric-vegetale cu sinestezii odorifere și cromatice, auroralã ca și starea adamică înainte de cădere. Erosul pe care urmează să-l descopere se arată nu atît izvor al semințiilor, cît o nuntă cu „vitala jumătate", cum va spune Heliade în *Anatolida*. Nu întîmplător în *Cîntarea cîntărilor* Sulamita „e o grădină" orientală, „un paradis de rodii, cu roduri dezmierdate, cu cipru și cu nard / Cu nard și cu șofran, cu trestie cu bun miros, cu scorțișoară și cu toți copacii cu lacrămi de tămîie, cu smirnă și aloe și cu toată fruntea arbuștilor balsamici".

Scanned with OKEN Scanner

(Biblia, E.F., trad. V. Radu și G. Galaction, 1938). În *Facere* „grădina" lui Adam se acoperă cu „tot felul de pomi, frumoși la vedere și buni la mîncare ; iar în mijlocul grădinii erau pomul vieții și pomul cunoștinței binelui și răului" *(Ibidem).* Grădina edenului va fi în toate reveriile literare, de la Milton la Chateaubriand, Byron *(Cain)* și Lamartine, *(La chûte d'un ange)* la Heliade și Eminescu un tărîm al anistoriei spațializate matern, în care vegetația mirifică reprezintă „alfabetul" cosmic, un Logos sacru, „flori vrednice de paradis hrănind" și fructe „cu coaja daurită". (Vezi *Romantismul românesc,* I, cap. *Biblia).* Paradisul celest scăldat de vibrații luminoase (Harmonia Mundi) are deci un spațiu complementar, teluric, al grădinii, cotropită de o vegetație luxuriantă. Forma ei este rotundă, de „leagăn", avînd în centru o fîntînă, un lac, un palat, pomul vieții și al științei, oricum forme axial-ascendente, indicînd centrul teofanic al sacrului. Staza temporală motivează un singur anotimp ideal : primăvara/vara, o singură oră : dimineața și mereu același cîntec al îngerilor/păsări, punctat de Logosul divin.

Heliade în *Biblice (Anatolida)* evocă o asemenea grădină edenică, precizîndu-i în mai multe rînduri *irealitatea* („o stare de magie", „o-ntreagă utopie, afară din natură") simbolică, — „primara fericire" dinainte de cădere. Astfel această formă spațială a naturii ocrotitoare se înscrie între arhetipurile sociogonice ale originarului, „ev de aur", „divină eră". Totodată însă, după cazuistica himerei convenționale susținută de Heliade însuși, animismul cosmobiologic al poetului (romantic în bună măsură) se întoarce la nevoia de a reproiecta „al fabulei haracter" într-o realitate organică, a grădinii edenice. Părăsindu-se atunci în voia reveriei, Heliade își neagă luciditatea sceptică, transferînd-o în „Asia", „Siria-Etiopia", la răscrucea celor patru fluvii biblice. „Arborul științei", principiu pervertitor, va fi (tot în mod romantic) celebrat ca simbol titanian al spiritului, care : „creștea superb cu trunchiul spre ceruri, / Nemărginit cu trunchiul", cu „rădăcine-ntinse ce sfredelea pămîntul / Și străbătea profunde în iad ca niște pompe". Demonia va fi astfel conținută în această emblemă axial-cosmică,

Scanned with OKEN Scanner

reunind subterana și infinitul celest. Acest „terestru paradis“ va sugera într-o strofă de laborator, „descîntate grădine-ale Armidei, / Create ca prin farmec, și care niciodată n-au existat pe lume“. Și totuși, imaginația teluricului, totdeauna organică în poezia noastră, va vorbi limpede prin plăcerea poetului de a-i evoca debordanta materialitate. Florile orientale și iarba creează un „talam“ vegetal conceput de „Atoatecreatorul“, superior covorului artizanal, întrucît poetica romantică valorizează naturalul : „Flori, viţe în festoane, cum nu produce arta, / În toată abordanţa, în toată frumuseţea / Suav decora bolta, pereţii și intrarea, / Extazia vederea și încînta mirosul. / Pe un tapet de iarbă cu flori presemănată / Se desemna identic și roza amoroasă, / Și candid' iasomie, șofranul, iacintul ; / Pe așternutul moale de iarbă ca mătasea / Acante, lăcrămioare, voioase viorele, / Odorifere plante broda talamul nunţii.“

Belșugul concrescut al vegetației, „plantație divină“ include embleme și mai acuzate ale femininului teluric decît „grădina“ însăși, și anume „leagăn“, „bolta“ ascunse în frunzișul ocrotitor și efluvii „odorifere“. Animismul cosmobiologic unifică regnurile, și nupțiul perechii primordiale infuzează „grădinii“ — „terestru paradis“, seve erotizante într-o altă strofă de laborator poetic (Heliade Rădulescu, *Opere*, I, EPL, 1967, Ed. Ov. Drimba, studiu Al. Piru) : „Pămîntul se coprinse de dulcele fiori, / Electrizat revarsă în pomi, în flori, în plante / Parfumul fecundării, și pulberea-aurie / Trecînd din floare-n floare / (...) Se deșteptară păsări.“

Dincolo de „fiorul“ chtoniei și rîuri de polen ca imagini ale fecundității sacralizate prin nuntă surprindem inspirata cadență a versului alb și vocea muzicală a epitetului neologic („ridente“, „candidă“, „odorifere“, „aurее“) care aduc un exotism fonetic corespondent spectacularului vegetal.

Sfericitatea insulei are un centru cu funcţie transcendentă, pe lîngă „arburul științei“. Aici se află „susurul apei vie fîntînei de aproape“, un bazin/oglindă — („specol“) „ca o cîmpie lichidă, cristalină, / Ca cerul de albastră și lucie și lină“, cu menirea magică de a restitui Evei imaginea-i proprie, izomorfie a eului complementar

Scanned with OKEN Scanner

viril. Probabil că patul nupțial, grota-boltă se află tot în raza centrului, spațiu sacralizat, pe cînd după cădere, cuplul va fi alungat dincolo de marginile grădinii care va rămîne interzisă, inabordabilă. Odată căzut, eul profan nu se mai poate întoarce în centrul teluricului matricial dotat cu potența regenerării. Dimpotrivă însă, în treapta sa monadică, aflat în „edenul păcii", Adam fusese o expresie a „unității antropocosmice" (termenul lui G. Gusdorf). Atunci, „pe flori, pe iarbă, și răsuflînd / În dulce reverie" (în „terestru paradis", materializare a spațiului necorupt prin timp istoric), el resimte visceral prezența soarelui, a vegetalului virgin, întrucît „Ardică la cer capul, și soarele îi pare / Că-n ochii săi străluce, și-ntinde iară brațul / Să ia soarele-n mînă" ; pe de altă parte simțul lui tactil resimte „munții", „dumbrave", „iarba", „floarea" prin „sensațiune dublă" — asemănătoare cu perceperea propriului corp („fruntea", „pieptul"). Monada bisexuată — Adam (dovadă titlul, *Viața sau Androginul)* va cunoaște alteritatea întîi a non-eului, pentru că „începe a distinge / Între aci ș-acolo, între suflet ș-obecte, / Pe sinele său propriu din tot ce nu e sine. / La început crezuse că toate era-ntr-însul". Urmează desprinderea din acest Unu, a Evei, „vitala jumătate" și eposul biblic cunoscut.

Paradisul terestru însă, ca tărîm necorupt, corespunde principiului consfințit de *Naturphilosophie*, a omologiei dintre o chtonie ocrotitoare și arhetipul omului dinainte de cădere. Se poate spune că Heliade se arată în *Anatolida* (evident, sub acțiunea stimulentului miltonian — vezi vol. I, cap. respectiv) un poet al naturii debordante, fastuoase, primare, dar și al momentului latent, precedînd smulgerea omului din armonia monadică (stare prin excelență ideal-romantică). Se poate spune că astfel el prefigurează (și, credem, mai inspirat) sociogonia arghezian din *Cîntare omului.*

Eminescu, poet al auroralului, nu putea omite aceeași reverie a sacrului relevat. Edenul său mărturisește lunatismul cu spațializare telurică, întrucît, părăsind topografia biblică, îl situează nu în trecut, ci în astrul nocturn al reveriilor sale. În *Sărmanul Dionis* Dan și Maria își

Scanned with OKEN Scanner

trăiesc atemporalitatea și beatitudinea într-o lună/grădină cu pomi odoriferi de viță autohtonă („cireși"), și cu un lac-oglindă în care pescuiesc bijuterii-stele (vezi capitolul *Cosmologia*). Edenul potențat astfel prin ancorare aeriană dar natură chtoniană se desfășoară și în postuma *Dacă treci rîul Selenei*. Notăm aici anularea luminii diairetice (configurare a edenului tradițional) pentru „aerul vioriu", „sară frumoasă-adormită deși este ziuă" cu latențe care declanșează oniricul. Evident epitetul participial „adormită" va primi și efluviile soporifice „miroasele florilor mîndre" care, „adormitor se ridică". Reveria dilată vegetația ; poetul percepe „un codru măreț" cu „vechii copaci", cu „liane", „stupii sălbateci" cu miere solară („lamura mierei") și, descendent, „o mîndră grădină". Edenul ei sferic poartă „negrele boabe" ale cireșilor, „merele roșii ca fața cea dulce-a Aurorei", „odorantele roade" și spre „marginea mîndrei grădini" ca un hotar, „vița de vie". Strugurii concentrează sevele organicului, stînd „îmflați" în calea fluturilor și albinelor. (Vegetația, autohtonă pînă aici, își adaugă „verzi portocale", în logica stilizărilor eminesciene care interferează realul geografic în virtutea topofhiliei specifice). Centrul sferei („Iar în mijloc de grădine") va purta ca evidentă emblemă ascensională „palatul Selenei", loc al teofaniei. Relieful său uranian („ferestre" cu „lumină albastră") acceptă ritmarea substanțială prin „argintoase columne" sau „muri cu oglinzi de diamant". Acest palat axial va fi locuit de zeitatea tutelară, „luna cu părul ei blond desfăcut, care curge în valuri", umbră hieratică a teluricei Eve din „terestru paradis" heliadesc. Înălțîndu-și prin urmare paradisul în regim cosmologic, Eminescu transportă vegetalul opulent cu parfumuri grele, adormitoare, într-un vers de asemenea liber, susținut de o permanentă absorbție onirică-legănătoare. Se pare deci că versul liber a convenit în romantismul românesc reveriilor edenice, pornind poate de la versetele *Facerii*. Evident, respirația versului eminescian rămîne susținută de o voce poetică plină, fără fisuri și stridențe, ca și fără cazuistică morală de care Heliade era, cum se știe, atras.

Ancorînd „pe-a visării lucii maluri" poetul descoperă în sfere concentrice edenul dacic, un sistem de grădini

Scanned with OKEN Scanner

cu vegetație hipertrofică (vezi G. Călinescu, *Opera lui...*, pentru supradimensionarea florei). La poalele domului Dochiei, „din stînce sure", iarăși axial, „e grădina luminată a palatului în munte", compusă nu din copaci și pomi, ci din făptura numenală a florilor gigantești — „păduri de flori" („roze", „viorele", „crini") devenite „dumbrave-ntunecoase", „mîndre dumbrave", reflectate în „oglinda diamantină" a fluturilor uriași. O altă anamorfoză a grădinii edenice — (celest/selenară) îi oferă reginei uraniene „flori de aur și viole-ntunecoase" alcătuite din senzorialitatea aerului și norul lui. „Monastirea alb-a lunei" cotropită de „ai grădinei arbori mîndri cu întunecatul verde" dă aceeași opulență bucolic-romantică : „ederă", flori/flamuri, „struguri vineți și cu brumă, poamă albă aurie" din care storc must „căii lunei albi ca neaua". Albul inițiatic precede întruparea Selenei. Refracția acvatică multiplică grădinile edenice : „Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină, / Alt rai s-adîncește mîndru într-al fluviului fund". Rîul-oglindă, parfumul floral, atribute ale edenului eminescian reclamă pentru dematerializarea onirică căldura feminină : „Aeru-i văratic, moale". Alte izomorfii vegetale se transferă în soare, cu „grădine înflorite", „palate" translucide, aerul cu „miroase-mbătătoare", „dumbrăvi cu rodii de-aur" și, iarăși, „oștiri de flori". Și aici aerul cald stîrnește „un vînt dulce". Exista și un alt eden, „ale zorilor grădine" cu „roze" și „lacuri limpezi". Cîteva precizări topografice („Dunărea") sau istorice : frescele de pe „murii" castelului lunar, care sînt „nimerită zugrăvire / ale miturilor dace, a credinței din bătrîni" ne edifică asupra faptului că aceste edenuri chtoniene, selenare sau solare sînt în fapt omologii ale timpului mitic național : „Raiul Daciei veche-a zeilor Împărăție : / Într-un loc e zi eternă — sara-n altu-n vecinicie, / Iar în altul zori eterne cu-aer răcoros de mai".

Spațializată, anistoria dacică devine o suprapunere de „raiuri" delirant-bucolice, ascensionale, de la palatul „din munte" pînă la „grădina" selenară și astrală. Înfățișarea lor păstrează structura arhetipală cu un palat în centru, vegetație debordantă și un aer arotizant. Notăm că în basmele românești, de asemenea, merele de

Scanned with OKEN Scanner

aur se coo la lună, flori îmbătătoare, o fîntînă centrală sau un rîu, alcătuiesc grădini edenice *(Prîslea cel voinic și merele de aur, Zîna zorilor).*

Un eden al spiritului originar deschide *Epigonii,* pentru că „zilele de-aur a scripturilor române" figurează în aceeași măsură matricialul ocrotitor, „o mare de visări dulci și senine". Imobilitatea temporală, anihilarea duratei, „Zile cu trei sori în frunte", opulența vegetală („verzi dumbrăvi cu filomele") generează *altfel* de Monade, ale Ideii genetice de literatură românească, „izvoare-ale gîndirii" și „rîuri de cîntări".

Pornind de la o „geografie" arhetipală, grădina edenului eminescian, deși mereu fastuos-gigantescă în ce privește flora, se „selenizează", și se „solarizează" atrasă de absorbția uranianului, captînd semnificația reveriei ca plăcere a imaginării, dar și, în egală măsură, una a transcenderii ideilor de istorie și poetică națională.

*

Grădina edenică revine în poezia postromanticilor văduvită de jubilația sacrului. Dimpotrivă, invocarea ei presupune căderea din mit în istorie și profan, iar poetul încearcă numai să imobilizeze timpul ideal prin rememorare. Aceasta din urmă, și ea, nu mai poate avea harul să invoce genuinul fixat de inconștientul colectiv, ci doar să decupeze un timp fast individual, un paradis limitat al eului ancorat în idila trecutului. Divinitatea capătă substitute păgîne (iubite de primii simboliști — Pan, chiar Satan sau Centaurul), iar poetul asistă, după ce reface pentru o clipă amintirea benefică, la golirea armoniei edenice, descoperindu-și eul scindat, drept ax cauzal al acestui „paradis în destrămare". Cariera acestei forme simbolice materne se încheie deci printr-o negare a spațiului teofanic, presupus însă ca afirmație romantică prin efortul succesorilor de a-l resuscita. Grădina edenică ajunge astfel la simbologia ei negativă, paradisul pierdut, temă centrală (și romantică) a poeziei contemporane.

Ștefan Petică, încă, în bună măsură romantic în pofida teoretizărilor simboliste acceptate, își orientează reveria

Scanned with OKEN Scanner

poemelor în proză spre trecutul edenic anulat de prezent. Decorul simpatetic *(La poalele crîngului)* are lumini virginale, (cu „iarbă verde", „un toporaș galben" care „întinde petalele lui lacome de săruturi", „lumină multă", „o bogăție orbitoare de culori") motivînd acele „senzații dulci" prin calorism matern. Vibrații erotizante cuprind vegetalul, pentru că „de pe mugurii plini de sevă se desprind săruturi sub îmbrățișarea caldă a razelor de soare", aducînd „icoane de dragosti apuse". Sinesteziile transfiguratoare se încheie prin ridicarea sufletului din sfera teluricului în zbor spre „Dumnezeu, marele Pan, care pe toate le cuprinde și pe toate le simte". Accentul pus pe verbul „visez" atît în deschiderea poemului, cît și în final („Și visez, visez la poale de crîng") indică fără tăgadă, inconsistența himerei.

Dimitrie Anghel transformă grădinile sale autohtone din volumul cunoscut în leagănul nepervertit al vîrstei trecute. „Norocul zilelor de vară" ca armonie vegetal cînd „rîd în grămadă : flori de nalbă și albe flori de mărgărint" se pierde sub coasa toamnei/destrămare : „Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint / Îmi surîdeau cu drag, cum rîde luna-n foi de mărgărint, / Și dulci treceau zilele toate, și-arar dureri dădeau ocoale... / Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale !"

În pofida retoricii, ultimul vers conține potențarea spațiului sferic, matricial, prin izomorfia grădinii, „cuibul".

Melancolia însoțește evocarea fostului eden *(Murmurul fîntînei, Melancolie)* dezagregat de timpul „prăvălit" în calea poetului rătăcitor. Fiind centru axial al structurii ideale, sferice a edenului floral, mai rămîne doar fîntîna : „Mai rătăcesc ș-ascult cum cîntă, pierdut pe-aleile deșarte, / În murmurul fîntînei, glasuri ce vin de dincolo de moarte."

Octavian Goga face din paradis paradigma ideală a etnicului ca belșug bucolic în efluvii muzicale. „Codri verzi de brad", „cîmpuri de mătasă", „fluturi", „privighetori", cer „înduioșat", atinse de un plîns universal (eminescian), obiectivat/personificat („jalea") își pierd cu încetul forța afirmativă a materialității, se dizolvă în

Scanned with OKEN Scanner

cîntecul thanatic al lacrimei hipertrofice. Simbolismul etnic cunoscut nu face decît să sublinieze descendența imaginarului din emblema grădinii edenice primare, care se afirmă ca structură în pofida regimului advers ce o guvernează.

Ion Pillat deplînge în volumul juvenil *Grădina între ziduri* pierderea harului de a oglindi al apei, alter-ego adamic în topografia edenică. Frunza cade „și în avuzuri lunecă pustie / Pe apa-n care dorul ți-oglindeai". Înflorirea caducă, semnalată de modalul „mai („*Mai* înflorește pacea din grădină") pîndită de inexorabila rotire a anotimpurilor, alungă armonia ocrotitoare în trecut : „Pierdută e a verii frenezie. / Dus, Pan suflînd în trestie de nai. / De-acum să sune dulcea melodie / A toamnei." Laitmotivul, „uitarea ce durerile alină" evită discordanța tragică pe care o vor postula un Trakl sau un Blaga, în favoarea unei beatitudini exsangui de care nu e străină, totuși, „boala", legea maculării universale, „umbră, jale și ruină", „în țara peste care norii vin". Tot Ion Pillat reinventă un eden pervers ocrotit de Satan (macedonskian-baudelairian), (anamorfoză simbolistă a rebelului senzualizat prin viciu), „arhanghelul prea înalt", „fulgerător de patimi". Spațiul creat, cald, năpădit de seve erotizante va fi indiciul teluricului feminin : „Sub ceruri troienite cu floare de cais, / Păși zeița goală și botticelliană, / Zvîrlind polen, iubire, viață și prihană... / Și se făcu o țară de muzică și vis". „Îngeri cu penele cernite", sînt semne ale alterării pentru că „melodios, în taină, se închinau plăcerii", alături de „androgine cu ochii de opale". O altfel de anulare (etică) a edenului, pervertirea prin „prihană" va semnala profanul biruitor.

Lucian Blaga rămîne un poet al edenului pierdut, „destrămat", deși nu mai puțin specific prin „geografia mitologică". Faptul că imaginarul său ocrotitor, mai cu seamă sferic, se adresează unei poetici originar-romantice a spațiului sacru, a fost explicit subliniat, de pildă, de Ion Pop (*Lucian Blaga. Universul liric*, Cartea românească, 1981) : „Blaga figurează (...) în perspectivă *romantică* (s. ns.) un spațiu poetic, o lume în care obiectele au,

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de valoarea lor concretă, și o valoare de semne". Boala pe care o enunțase elegiac Ion Pillat, va fi văzută de Blaga ca dezagregare a elementelor și a spiritului; integritatea acestora va fi minată de legea implacabilă a alterării dirijate de eul faustic. Enunțul tranșant al „căderii" se face prin convocarea alterării și degradării: „portarul înaripat" (seraful din paza edenului) ține doar „un cotor de spadă fără de flăcări", „serafimii" cărunți („cu părul nins") sînt refuzați de fîntîna adevărului, iar arhanghelii-plugari „se plîng / de greutatea aripelor", ei care aveau în era mitică doar meniri ascensional-aeriene. „Porumbelul sfîntului duh", solul inițierii, „stinge cele din urmă lumini". Ochiul magic al edenului terestru, oglinda care prezidase osmoza cu divinul, orbește pentru că „paianjeni mulți au umplut apa vie". Mai urmează înhumarea și descompunerea organică a spiritului esențializat, ultima treaptă a „destrămării": „odată vor putrezi și îngerii sub glie, / țărîna va seca poveștile / din trupul trist." Edenul monadic marcat prin exultanța sevelor chtoniene va deveni organism steril, mineralizat, sterp, „trupul trist" jefuit de latența sacrului.

Tudor Arghezi, marele teluric al imaginarului românesc, va participa la aceeași viziune. Agonia edenului și a heruvimului său irumpe prin sînge alterat spre a corupe pînă și aerul, pentru că „Cerul la gust i-ajunge ca un blid / Cu laptele amar și agurid". În ce privește „anatomia" îngerului, el pierde deprinderea zborului („Cocorii trec Țăria fără el / Și nu-l mai cheamă zborul lor defel"), căpătînd în schimb damnarea bolii, biologiei umane („Căci neștiută-ncepe să-ncolțească / Pe trupu-i alb o bubă pămîntească"). În ce privește edenul, el, în trecut insulă fertilă, tutelată de „steaguri sfinte" ale astrelor „și de vîntul serii" „Cu-aromele-i de vin și untdelemn", intră în cercul devitalizării dantești: „Livada, cîmpul și-au pierdut și floarea / Și roadele / și frunza și culoarea". Apa funebră, fîntîna clară de altădată, duce „Nămoluri fierte, grele, de asfalt". Boala devenirii și-a supus anistoria edenului romantic, al cărui contur străbate subiacent prin plasa valorizărilor negative.

Scanned with OKEN Scanner

Numai în *Versuri de seară* și *Logodnă* erosul liturgic are forța de a smulge imaginea grădinii primordiale din stihiile și arcanele nimicirii insinuante. Perechea adamică tutelează un pămînt auroral „Cu pădure, cu izvoare, cu jivini", purtător al snopilor de flori duse „cu coșul", încît interogația finală, reluînd metafora erotică din *Cîntarea cîntărilor*, fixează începutul antropologiei : „Vrei tu să fii grădina mea / De iarbă-mare și de catifea ?" Chemarea noului Adam dă „miresei" sale, ca în *Anatolida* heliadescă, harul de a regenera prin eros sacru, cosmosul contras în adăpostul teluric, ideal : „...vino în grădina mea, / Unde busuiocul a crescut ca brazii". Terestrul pătruns de fiorii nupțiului extrem de organic încolțește tot ca în *Biblicele* vechiului poet : „Pămîntul umblă după tine să te soarbă / Cu vîrfuri boante de iarbă oarbă. / Din sîngele tău băut și din sudoare / Pot să iasă alte poeme și feluri noi de floare".

Vegetația gigantescă (eminesciană în acest sens) motivează dificultatea înaintării, aceea „cu brațele și pieptul" spre a „despica poiana / Și buruiana", iar fauna edenică, sclipitoare, „gîzele de un carat", completează armonia aurorală a sacrului. Aceste viziuni argheziene, ale alterării și resuscitării, se adresează în punctul lor originar aceleiași embleme, grădina nepervertită a edenului.

Poeți contemporani fixează imaginea grădinii edenice ca paradigmă exultantă, orfică a țării, coborînd din poeme blagiene cunoscute ca *Țară* sau *Mirabila sămînță*. Desigur, vechimea și prestigiul poetic al acestei forme topice înseamnă tot atîtea dificultăți în calea noii validări. „Mîndra grădină" nu se reîncarnează însă prin metempsihoză, și zeci de poeme rămîn mărturii futile ale epigonismului. Supusă cenzurii vizionare a unui eu dilematic, paradigma edenică discutată poate potența în mod fast „arcanele" spiritului la Ana Blandiana, Sorin Mărculescu, Dan Laurențiu, Doina Uricariu, Constanța Buzea, Ioana Diaconescu, prin viziunea germinației pîndită de alterare.

b. Spațiu privilegiat al teluricului în sensul deschiderii sale spre celest, valea se află la același nivel cu omul

care se poate închipui aici ca reiterare axială. Vegheat de supra-eul muntelui, atenuat totuși de cavitatea ocrotitor-complementară a văii, visătorul, descoperă orizontul propice dinamicii eului său. Valea ca teritoriu al transfigurărilor dar și al plierii asupra sinelui rămîne în poetica romantică un semn feminin, adnotat astfel și de Freud, pentru că adăpostește și totodată stimulează chemarea infinitului, concentrînd reveria intimității și aspirația transcendentă. Numind-o „arhetipul intimității" J.-P. Richard (*Etudes sur le romantisme*, Pierre Vives, Seuil, 1970) îi urmărește conotația nu întîmplător în poezia lamartiniană, poetul care practică intimizarea spațiului, (securizant) în lunecarea progresivă, resimțindu-i bivalența între intim/deschis cu omologiile „vallon"/ „horizon". Am argumentat în vol. I al studiului valorizarea feminină a acestei forme printr-o notă la celebrul *Le Vallon* în care valea era localizată geografic, conform codului naiv al vremii, în munții Dauphiné ; Lamartine îi sublinia sugestia matricială, ea fiind deschisă „între două coline împădurite și închisă de ruinele unui vechi adăpost" („manoir"), unde poetul cu proprietarul au plăcerea de a „passer des heures de solitudes" (A. de Lamartine, *Premières méditations poétiques*, Paris, Hachette, 1891). Poemul ce precede notița *(Commentaire)* invocă „L'obscure vallée" și forțele ei antinomice, reveria maternă în sînul naturii, „ultimul azil" cuprins de armoniile pitagoreice ale izvorului („L'écho qu'adorait Pythagore"), dar și cerul. Traducerea lui Macedonski păstrează izomorfia feminină : „Și precum copilu-adoarme cînd dulci cîntece vibrează, / Sufletul meu aromește la al apelor murmur", „Aerul suav și dulce, liniștea prevestitoare / A Eternității-n care avem toți ca să intrăm !" Setea de repaos nu poate anula totuși chemarea ascensiunii : „Să ascult șoaptele undei, dus cu gîndurile-n cer !"

O asemenea receptare de interferențe cu dominarea sugestiei matriciale se conjugă în romantismul românesc cu un dat al reliefului, extrem de specific, acel „anume ondulat orizont spațial, cel mioritic (...) un orizont de avansare legănată în timp (...) o alternanță de suișuri și coborîșuri (...) unde se urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării". Această „personanță" subconștientă

Scanned with OKEN Scanner

a stilului, perspectiva sa sofianică enunțată de Blaga se întîlnește pe de o parte cu reperele bachelardiene ale reveriei elementelor preluată de Richard, iar pe de alta cu sensurile văii ca semn pentru care optează extrem de frecvent poezia noastră. Valea erotizantă se cîntă dealtfel în doine : „La umbrar de liliac, / Dragostele ce mai fac ? / Se sărută, pînă zac. / Iar în *vale* la izvor / Se-ntîlnește dor cu dor, / Se sărută pînă mor" (M. Eminescu — *Literatura populară).* Stimulul lamartinian al acestei figuri în același timp livrești notat de E. Simion (*Dimineața poeților*, 1980) se va găsi, cum iarăși am precizat în vol. I, într-o serie diacronică, depășind generația lui Cîrlova și Alexandrescu, pînă la Lucian Blaga spre a constitui „o dimensiune a peisajului românesc" (E. Simion, *Op. cit.*) anamorfozată literar.

Vasile Cîrlova (dintre lamartinienii de început), poet de talent simte nevoia de a fixa complementar asfințitul reflectat „în vîrful unui munte". Perspectiva sa cere cu toate acestea o privire de jos în sus, dintr-o „tristă vale", stimulatoare a solitudinii. *Înserarea* cuprinde și poziția monarhică prin care visătorul se identificase cu muntele, dar și voluptatea chtoniei : „P-acea plăcută vreme în astă tristă vale, / De zgomot mai de laturi eu totdeauna viu, / Pe muchea cea mai naltă de mă așez cu jale, / Singurătății încă petrecere de țiu."

Șoaptele, armonia pitagoreică necesare transfigurării, aflate și în *Le Vallon,* se „românizează" : apare „un fluier de păstor" și „o murmură / De rîu" „ce curge nevăzut". Finalul, simbolul „luntrii" în derivă reprezintă o distorsiune față de simbolismul „văii", poemul nefinalizînd tema simbolică a spațiului respectiv.

Grigore Alexandrescu adîncește conotația femininului teluric al văii, formă a naturii ocrotitoare, chiar cînd ideea aparține etnicului. De pildă aici doarme „adîncită" — apare limpede dinamismul „sofianic" — „gloria străbună și umbra de eroi", în „rîpă" (ipostază a văii/vîlcea) „de pe stîncă" oștirile descendente ale nocturnului, „chipuri negre se cobor". Tot de aici apare „o fantomă-ncoronată". Lăsînd deoparte evocarea istoriei naționale pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru reveria eului intim, acest poet telurio lipsit de vocația (de pildă heliadescă a) cosmologiei, fixează mai rar deschiderea uraniană a văii. Iată însă că atunci „vesela vale“ a copilăriei conduce privirea poetului în „lumi de lumină“, alteori spre „hotarele cerești“.

George Creţianu, un poeta Vates minor, vede destinul poetului vagant prin spațiile complementare vale/munte : „Prin văi și prin dealuri poetul străbate ; / P-un piso se oprește, în raze scăldat.“

Mihai Eminescu are din primele sale poezii reveria văii ocrotitoare ; emblemă din „locul meu natal“ : „Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară / Scăldată în cristalul pîrăului de-argint.“

Desigur, valea intimizează matern spațiul vegheat de izomorfia transcendenței (muntele ce-și pierde „a sa frunte în negură și nori“), evocînd „zilele copile“. Altădată valea eminesciană operează regresia fastă într-un *ne-timp* spre a nega mondenitatea sterilă *(Codru și Salon)* : „Colo în depărtare e valea lui natală, / Cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund / Unde izvoară albe murmură cu sfială / Și scapăr-argintie lovindu-se de prund.“

Valea eminesciană concentrează conotațiile feminine, fiind „cuib legănător“ (în ritmul soporific al izvorului ce „murmură cu sfială“) dar și, totodată, rezervor al spiritului etnic, întrucît aici iubita „cîntă doina dragă“. În sensul topophiliei romantice, tot *Memento mori* rămîne să fixeze constantele imaginarului eminescian, întrucît formele ascensionale (muntele, piramida, templul/dom) indică *memoria istoriei*, pe cînd valea, *pulverizarea ei în amintire, mit și viziune poetică*. Afirmația poate fi verificată pe tot parcursul episoadelor : valea solar/lunară a Nilului în fața piramidelor, „*văile* pline / De dumbrave, de isvoare și de rîuri cristaline / Cari alunec zdrumicate pe-a lor bulgări de granit“ în fața „templelor multicoloane“ ale Greciei. În Dacia văile poartă, cum am văzut, grădini edenice : „Munți se-nalță, *văi* coboară, rîuri limpezesc sub soare“, vers care fixează iarăși energii diver-

Scanned with OKEN Scanner

gente, ascensiune/descindere ; munte/vale. Tot aici „*o vale* nesfîrșită ca pustiile Saharei", străbătută de „un fluviu", „E grădina luminată a palatului în munte". În paradisul Daciei, în muntele zeilor, „scări de negre stînci" „duc adînc în *valea* cea de-acol-abia văzută" spre a descinde „în verdea-ntunecime a pădurilor". În soare aerul „de diamant" „plutește" „Peste *văile* ca rîuri desfășurate sub soare / Pe dumbrăvi, cu rodii de-aur, peste fluvii de briliant". Spațiul uranic, unde „în cîrduri cuvioase stelele se mișcă-ncet" (sub tutela „clopotului", altă formă verticală), are aceleași culcușuri materne, pentru că „A lor dulci și moi icoane / Împlu *văile* de lacrimi, de-un sclipit împrăștiet" (s. ns.).

Am remarcat complementaritatea rîului, izvorului, a fluviului (în funcție de dimensiunea văii) cu menirea de a însoți melodic *coborîrea* reveriei spre spațiul matern. Aceste ape pot deveni, transportate în cosmologie, „mări" de „lumine" care pulsează în jurul Luceafărului înaripat prin „a chaosului văi".

Valea eminesciană marchează deci transfigurarea istoriei (etnică, socială, individuală, cosmică) operată de „păharul poeziei înfocate" prin imersiuena imaginarului într-o natură caldă, protectoare. Paradigmă a teluricului, ea ne edifică în același sens în prozele eminesciene, dar și în antumele cele mai cunoscute. Astfel, nu întîmplător fiul „falnicului Domn" scrie „dragei sale", „De din vale de Rovine". În aceeași chemare a erosului (consfințită, am văzut, de o doină anonimă citată) se înscrie obligatoriu semnul văii : „Hai în codrul cu verdeață, / Und-izvoare plîng în vale, / Stînca stă să se prăvale / În prăpastia măreață". Visarea îndrăgostiților sub „vechiul salcîm" se prefigurează prin cîntecul fîntînilor, al fluierelor, al clopotului, o rumoare cu funcții pitagoreice cum nu se poate mai potrivită pentru clarobscurul cald al teluricului : „Valea-i în fum". Somnul thanatic presupune codrul și apele „Care din văi adînci / Se-nalță la maluri, / În brațe de valuri / S-ar atîrna de stînci." Figura văii eminesciene înscrisă în paradigma apă-codru-munte („stîncă", „deal") fertilizează prin armonii onirice, descendente, natura ca feminitate, marcată de apollinismul

Scanned with OKEN Scanner

unor forme mineral/verticale prezente mai curînd ca umbre.

Alexandru Macedonski invocă în poezia sa de început valea cu o melancolie lamartiniană, fiind în acest sens mai aproape de sunetul înaintașului său, Cîrlova : „Îmi place către seară, prin selbea-ntunecoasă, / Să șed lîngă un arbor, să cînt și să privesc. // S-aud murmurul dulce al apei cristaline / Ce printre flori și iarbă se scurge-ncetișor". În același fel, copilăria, „Amaradia iubită" adăpostește „Văile misterioase, adîncite și obscuri" care dematerializează eul sub „piscurile" „coperite de păduri", fiind totodată rezervor al patriarhalului, sărbătorile Paștelui, „în bisericuța văii". Energia latent-ascensională a văii fertilizată de Logos, semn teluric polarizat de o poetică romantică, apare cel mai concludent în *Noaptea de mai*. Aici chemarea transcendentă a zenitului, dematerializarea eului și zborul (vezi și A. *Cosmologia*, — II, *Dematerializarea : zborul uranic)* se realizează nocturn, în „leagănul magic" al poeziei extins la dimensiunile teluricului ocrotitor. „Dealul" captează prin urmare influxul cosmic spre a-l comunica descendent. „Noaptea fericită", așadar, „zise dealului să cînte, și dealul nu mai pregetă, / Și zise văilor să cînte, și văile se ridicară / Cu voci de frunze și de ape, cu șoapte ce s-armonizară." Integrate în „scara sfîntă" a transfigurărilor, în cîntecul păsărilor, văile macedonskiene devin un popas inițiatic, captator al energiilor teluric/materne în smulgerea poetului spre verticalitatea esențelor, dominanta psihismului său.

*

Spațiu al replierii asupra eului aflat la răscruce între chemările dezmărginirii (substanțializată prin munte, stîncă), și repaosului ultim al subteranelor, valea continuă să fie un popas al gîndului la succesorii romanticilor. Aceeași ecuație de fond, melancolia muzicală derivată încă din intuiții lamartiniene, un aer recules de toamnă, îl face pe poet să-și afle un echilibru instabil în această izomorfie telurică. Nu întîmplător valea va marca mai ales filonul lirismului interbelic tradițional, cel ce încastrează emblema satului în topophilia sa preferențială.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Pillat, devenit cu volumele sale mature poet al chtoniei românești și al unui bucolic nostalgic, se introspectează „Pe drumul vechi pe care se lasă toamna". Poemul său *A patra elegie* se naște dintr-un „sentiment al văii", (ca să parafrazăm sintagma montană cunoscută), clepsidră între risipirea temporală „din astăzi spre nicăieri", „pe pragul îndoielii", și substanța biologică a eului. Între „fumul sătucului din vale" și umbra „unui stol, departe" poetul își amenajează spațiul căderii lente: „Și eu aici, în golul vieții. Singur între / Pământul ce rămîne și zilele ce zboară / În anotimpul tainic."

Acest grad zero al teluricului, tocmai „golul vieții" sprijinit de polul substanței („pământul") și cel al antimateriei (timpul), se reiterează prin *vale,* relevînd „calea adevărată", faptul că „umbra se-ntinde, ziua scade", esență metafizică a conjuncției.

Lucian Blaga urmează (ca și Eminescu în diacronia volumelor sale), metamorfoze ale imaginarului de la ascensional/titanic (juvenil) la visul teluric, matern al odihnei. Mult mai mult decît oarecari comune embleme bachelardian-richardiene, asemenea forme substanțializează o metafizică existențială care unifică fundamental cele două opere. „Radicalizarea" melancoliei, stare aprioric poetică, însoțește la Blaga tot mai frecventa identificare a eului cu structură telurică (cu volumul *La cumpăna apelor* mai ales) zbită de apele timpului. Apelul conativ, „pămîntule sfînt", vibrația în fața descinderii spre „taina joasă a țărînii" reclamă o situare pre-matricială în spațiul interferenței, „țărna și valea, trădate-n-miit / pentr-un cer chemător și necucerit". „Îmbătrînirea" materiei reclamă finalmente renunțarea la jubilația ascensională, în pofida magnetismului inerent și întoarcerea spre originar. Aici, poetul va fi întîmpinat de „fata necunoscută", dublul copilăriei înseși. Iată deci că „trecînd prin această vale", antecameră a transgresării, poetul își recucerește vîrsta rîvnită, „singurul bine, izvorul a toate, prin tot anotimpul, / prin toți anii, sub toate punctele cardinale". Se conjugă astfel la Blaga rememorarea văii / copilărie ideală, reper romantic la Eminescu, Macedonski, cu psihismul unui teluric descendent. Cerul lui

Scanned with OKEN Scanner

Blaga, evanescent, cedează, în timp, locul său, țărînii, văii, „poarta“ adîncului definitiv cu punctul ultim subteran în *De profundis*.

Emil Botta, dimpotrivă, dematerializează valea, anihilîndu-i gravitația, transportînd-o în cer, declamîndu-i regimul uranic, — vale psihopompă. Și lucrul devine posibil, pentru că la acest poet, *altfel* reclamat din romantismul eminescian, vocile elementelor devin măștile eului paradoxal și proteic, comentat de un comperaj autoironic/tragic, nodul acestei poetici magistral analizată de Doina Uricariu (*Apocrife despre Emil Botta*, Cartea românească, 1983). Un delir metamorfic al elementelor, cum am și aflat la Eminescu (vezi studiul *Eminescu. Poezia elementelor*, Ed. Cartea românească), intră subtextual în *Mathinata*; valea se dematerializează uranic (ca la Macedonski), marcînd poziții monarhice, ascensionale și un infinit orizontal, cotropind prin expansiuni simultane celestul (aerianul), „dealul“ (teluricul, ascensionalul), fără a se vida de identitatea funciară cu eul. „În cerescul fapt al dimineții / Văile trec, imperiale... / Sînt frumoase văile mele, / mai frumoase ca stelele pale. // Vale ocean, vale-n furtună, Sufletul meu cu tine se cunună, / cu roua ta, Consinzeană, Ileană, / vale făr-de prihană. // Dacă sui dealul, cu mine te-oi lua, / de n-ai putere, te-oi ajuta, / clară povară, pe umeri te-oi duce, / vale, neliniște, cruce.“

Monadele mioritice dar și semne ale eului faustic, văile emilbottiene mai conțin lamura etnicului cu care se cunună în virtutea izomorfiei feminine, „sufletul“ poetului. Exemplar în sens artistic, un asemenea mod de a implica sentimentul patriotic în intimitatea reveriilor poetice.

Mihai Sadoveanu, numit de G. Ibrăileanu cîntăreț al toamnei și al Văii Moldovei, poate fi inserat în seria ontologică a izomorfiei telurice materne. „Ucenic-păstrăvar“, rătăcitor prin „prundurile, gîrlele și luncile Moldovei“, adolescentul extatic mărturisește voluptatea inițiatului de a se înoi „necontenit în elementele primare“, știința de a „se armoniza cu cerul, cu apele, cu toate

Scanned with OKEN Scanner

peisagiile" *(Istorisiri de vînătoare)*, proiectîndu-și cu alte cuvinte eul și făcîndu-l complementar Unului cosmic (vezi și *Anii de ucenicie*). Iubitor, precum Chateaubriand și Rousseau, al primordialului, al „tainițelor" naturale, Sadoveanu evocă prin vocea lui Ignat Barbă-lată „o punte de trecere", „o singurătate înfricoșată" din Valea Frumoasei. Tărîmul sortit să i se releveze o singură dat bătrînului, valea edenică are toți mugurii „deschiși" în „lumina lină" din acel „loc cald și blînd". Animalele sălbatice umplu adăpostul necorupt : „Ieșiseră ciutele în margini, să pască. Iar cucoșii sălbatici zburau cu sunet din umbra din fund și veneau să se așeze la vedere, rotindu-se și fudulindu-se. Erau atîția cucoși, cît bătrînul s-a uimit și a vrut să-i numere ; dar nu i-a putut cu nici un chip număra". Faptul că bătrînul nu mai reușește timp de o viață, să atingă tărîmul vrăjit demonstrează că Valea sadoveniană, caldă, ocrotitoare, a realizat descendent o regresie în timpul ideal prin anistorie, marcat de „lumina lină" cu deschidere spre infinitul vertical.

Mircea Ciobanu, contemporan implicat în visarea celular-agonică a viului, alege semnul Văii (dantești) colcăind de „șiruri prelungi" de șerpi, simbol chtonian inițiatic al decantării, pînă la aptitudinea de a se reîntrupa într-„o pasăre / foarte bătrînă" celebrată „pentru un singur / ceas de plutire-n văzduh !" *(Numai o vreme, cît o bătaie de pleoapă)*. O asemenea dialectică regresiv/transcendent ; chtonian/aerian, moștenită de la poeții vàilor lamartiniene, se orientează, indiscutabil, spre expresionismul altor demitizări (Lautréamont, de pildă). Cu toate acestea, popasul poetului „bolnav de ispita veciei" va fi hotărît, și nu întîmplător, în Valea saturniană, „rîpă", „prăpastie" supusă trudnicei nașteri a transgresării (pasărea neagră).

În pofida conotațiilor posibile, a observațiilor proprii fiecărui scriitor și a istoriei literare cu dinamica ei, valea rămîne în imaginarul (de tip romantic) un spațiu al popasului inițiatic și al relevării, oferită influxului celest prin încastrarea feminină în teluric. Este o izomorfie topică propice situării eului faustic cu me-

Scanned with OKEN Scanner

lancoliile, interogațiile și dilemele sale existențiale, cu reveriile unei copilării edenice (individuale, sociale, etnice) în egală măsură, obturate de tensiuni interioare, („vale, neliniște, cruce").

c. Codrul/pădure, organism androgin, alter ego masculin, (vezi *Codrul de stejari)* poate fi în egală măsură semn feminin, reprezentînd o *Tellus Mater* caldă, scăldată de izvoare și iarăși, vibrații pitagoreice. Atunci ea ca adăpost matricial reprezintă acel „pre-eu" despre care vorbește Bachelard *(Poétique de l'espace,* Presses Univ., 1958), iar ca spectacol, un „cosmos contaminat de legănare" (Blaga, *Spațiul mioritic).* În același sens Andrei Pleșu *(Pitoresc și melancolie, ed. cit.)* fixează vibrația („dant" eminescian) ca o condiționare de a fi, iar același „dant", muzică, „pădure" drept „treimea profană" a unei bune părți a poeziei romantice. Această temă a reveriei lirice importantă mai ales în cazul poeziei românești (neavînd dezvoltări deosebite la Bachelard), rămîne pe de o parte emblematică pentru esențializarea feminină, maternă a naturii înseși, iar pe de alta, pentru filtrarea ontologiei folclorice. Aici coexistă explicit heterosexualismul pădurii : „Codrule cu frunză lată, / Că mi-ai fost tare bun tată, / Cînd m-a urît lumea toată. / Codrule cu frunza lungă, / Că mi-ai ținut cîndva umbră, / Mi-ai fost ca o mamă dragă / Cînd m-a urît lumea-ntreagă. / Codrul cu frunză domnească, / Gerul nu te veștejească, / Că ești casă românească" (L. Blaga, *Antologie de poezie populară,* E.P.L., 1966). Ipostazarea, maternă prin afect, se fixează și spațial, prin izomorfia „casei", celulă a topophiliei imaginarului. De aici simbologia pădurii ca „țară", (fiind „casă românească") reprezintă o virtualitate stilistică firească. Dar conotația feminină, conținută și mai limpede în substantivul „pădure", comunică acestei forme spațiale latențe erotice prin contaminare : „Pădure, dragă pădure, / În tine sînt multe mure, / Nu mă spune la nime / C-am vărat o vară-n tine. / Lasă să mă spună frunza / Că ea mi-a ținut umbra". Taina erosului coincide cu funcția pădurii în fenomenologia imaginarului anonim : „Pădure, soro pădure, / Neatinsă de săcure,

Scanned with OKEN Scanner

/ Nu mă tot spune la lume, / C-am iubit pe mîndra-n tine. / Las' să mă spună iarba, / Că ea mi-a văzut patima". (Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, E.P.L., 1967). Evident, organicizarea ideală a pădurii va fi bogat-estivală, caldă, primitoare, invocată în acest sens : „Pădure, dragă pădure, / Sufletul să ți se-ndure, / Ien grăbește de-nfrunzește / Multă lume te dorește" (Eminescu, *Opere*, VI, ed. Academiei, *Lirica populară*). „Sufletul" ei se manifestă benefic prin infuzarea sevelor vitale, feminine. La această reverie a pădurii tutelare se adaugă eposul basmului popular care așează orfanii, rătăciții, victimele injustiției în același spațiu ce le asigură supraviețuirea prin roade vegetale. (Desigur, și în acest caz există pădurea lugubră, fantastică, — o considerăm însă manifestare a codrului războinic.) Poezia noastră romantică mai captează pădurea magică a romantismului german, „crîngul" solitar, solar sau lunar invocat cu voce tragic-interjecțională la Hölderlin (de aici, Eminescu, Emil Botta), iarăși pădurea onirică amurgind în adierea frunzelor la Clemens Bretano și cuprinzîndu-l pe poet în mrejele uitării la Joseph von Eichendorff (vezi *Antologia poeziei romantice germane*, ed. cit.).

Toate aceste latențe erotic/onirice se adresează atît pădurii ca ființă (infratextuală), cît și ca unitate a topophiliei spațiale, aptă de proliferări infinite ale formelor (simbolice).

Barbu-Paris Mumuleanu, invocator în prefețe „a fandasiei", deriva din imaginea „Cibelei" germinația universală : „mugurul", „luncile-nfrunzite", „apa limpede strecurată", „Păsările de cîntare", „filomila", „Mierla melanholicoasă" (avatar emilbottian), într-un cuvînt o natură erotizantă. În această prefigurare a „concertelor" lui Vasile Alecsandri („întocmită-armonie", „Concerturi, cîntare sfîntă") se bănuiește spațiul silvan fertilizat „Cît pădurea de răsună". În această *Primăvară* a lui Mumuleanu vizualul, detaliul senzorial se transferă în vocile păsărilor, embleme dematerializate ale erosului universal.

Costache Negruzzi în *Melancolia* sa inspirată de Gabriel-Marie-Jean Baptiste Legouvé cîntă „acea *tînără*

Scanned with OKEN Scanner

simțire“ („tinerețea“ noii teme afective, melancolia, devenită azi atît de truistică !) cu toposurile ei diverse. Sentimentul „tristanesc“ al acestei naturi, cum spune Andrei Pleșu, va selecta iarăși spațiul pădurii supusă de „lina primăvară“ cu „zefirii“ cunoscuți. Totuși, ceva mai livresc decît Mumuleanu și cunoscător al poeticii „emoționaliste“ preromantice, vezi Delille (termenul lui Wellek-Warren, vol. I), Negruzzi își transferă viziunea silvană în „umbra celor *rădiuri* liniștite“, („rădiu“, arhaism moldovenesc pentru pădure) „sub frunzișul nepătruns“ unde „inima își dezvăleşte sentimentul său ascuns“. Subtextul emană dintr-un eu doritor de consonanță maternă și de dematerializare prin abolirea timpului : „Toate chem la reverie, toate plec la îndurare, / Și-n răcoarea acea dulce inim-află-stîmpărare.“

Pierderea în peisajul erotizant, (marcat prin sintagma „răcoarea *dulce*“ (s. ns.), iar apoi prin „umbra cea misterioasă“), desferecă transsubstanțializarea, „reveria“, cum zice însuși neologizantul pe alocuri Negruzzi.

Mihai Eminescu descoperă în natură, condiționat și de zestrea culturală (metafizica unui Schelling, Novalis, Schopenhauer) un organism viu, mai ales erotizant feminin, un „rai pămîntesc“, așa cum îl denumește în *Cezara*. Culegător al sutelor de doine, rătăcitor el însuși în pădurile Ipoteștilor, poetul a rămas marcat, între toate formele topophiliei sale, de pădurea maternă, onirică, erotizantă, primordială în imaginarul său față de pădurea colosală, mineralizantă, afectată invocărilor istoriei *(Memento mori)*. Cît timp redevine elegiac și-și reproiectează eul (obiectivîndu-l și iarăși subiectivîndu-l), Eminescu îi caută anistoria în „pre-eul“ pădurii : *Dorința, O, rămîi, La mijloc de codru, Fiind băiet..., Ea-și urma cărarea-n codru, Codru și salon, Făt-Frumos din tei, Povestea teiului, Peste vîrfuri* se dedică visării erotizante, cînd regresia în matricial apare semnalată prin melodia izvorului, a cornului, a ierbii, a frunzișului, dar și prin reveria onirică. Invocările folclorice se pot recunoaște prin omologia arhetipului feminin, chiar dacă serafismul iubitei apare într-o stilizare romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Reveria pădurii rămîne exemplară în *O, rămîi* pentru că vocea acesteia este indubitabil feminină și maternă. Chemările erotizante derutează și azi pe lectorii grăbiți ai poeziei, înclinați s-o încadreze în lirica erotică. Dealtfel, în sensul imaginarului arhetipal, așa și este, pădurea fiind o izomorfie a naturii ca zeitate complementară eului în căutarea unei emisfere ideale. Ea îi înțelege „dorurile", îi revelă, indiciu al sacrului, „Mersul cîrdului de cerbi", și-i transformă timpul, altfel heraclitian, într-un etern prezent selenar : „Anii tăi se par ca clipe, / Clipe dulci se par ca veacuri". Complexul voievodal propriu și în acest context eului eminescian, — avea dreptate Blaga — își are tiparul în hieratismul adolescentului descifrat de pădurea îndrăgostită : „În al umbrei întuneric / Te asamăn unui prinț, / Ce se uit-adînc în ape / Cu ochi negri și cuminți //".

Vocea auctorială comentează acest „discurs îndrăgostit" în sensul unui refuz inconștient al magicului, ținînd de spațiul alveolar, legănător, părăsit pentru întinderea profană („cîmpul") : „Astfel zise lin pădurea / Bolți asupră-mi clătinînd ; / Șuieram l-a ei chemare / Ș-am ieșit în cîmp rîzînd."

Confesia finală fixează distanța ireductibilă, anularea sacrului relevat inocenței, anistorie a eului : „Astăzi chiar de m-aș întoarce / A-nțelege n-o mai pot... / Unde ești, copilărie, / Cu pădurea ta cu tot ?"

O „obiectivare" a chemării către iubită prin asumarea spațiului erotizant se află în *Dorința*. În locul pădurii îndrăgostite, în scenă intră eul îndrăgostit, ritualul invocării (verbul imperativ) are nevoie să traseze de la început nucleul matern, „casa" vegetală, de vreme ce se vorbește despre „prispa cea de brazde". Adăpostul dintre teluric și „crengi" plecate apare alveolar, întrucît ramurile îl „ascund" cu gest protector : „Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund."

Cu toate acestea, structura „casei" vegetale, a pădurii, se află în echilibru fragil, legănător, sub impulsul izvorului. Mișcarea descendentă proprie grotei silvane se subliniază prin „flori de tei" care „or să cadă" într-un dans imponderabil. Lăsînd deoparte catalepsia cuplului

Scanned with OKEN Scanner

(extrem de frecventă în viziunile beatitudinii eminesciene), se percepe regresia temporală, un fel de bradicardie naturală somnolentă : „Vom visa un vis ferice, / Îngîna-ne vor c-un cînt / Singuratice izvoare, / Blînda batere de vînt". Apa și aerul ca Logos îndrăgostit tălăzuiesc în jurul alveolei aflate în centrul însuși al pădurii. Reveria acesteia (chiar dacă substantivul masculin „codru" pare a infirma conotația), gîndire a sinelui este tutelar-feminină și legănător-muzicală realizată printr-un *r* (rulant) : „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă *rînduri-rînduri*."

Îngroparea cuplului în profuzia de flori parfumate dar vibratile urmează să creeze încă un înveliș matern înscris în celula frunzișului.

Pădurea selenară, amplificarea vocilor nocturne ale „izvorului" / „valului" și „ramului" figurează un adăpost asemănător dintre țărîna pădurii și ramurile întrețesute prin „freamăt lin" într-un „danț" aerian : „Fiind băiet păduri cutreieram / Și mă culcam ades lîngă isvor, / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam / S-aud cum apa sună-ncetișor : / Un freamăt lin trecea din ram în ram / Și un miros venea adormitor. / Astfel ades eu nopți întregi am mas, / Blînd îngînat de-al valurilor glas."

Epitetul din poemul precedent, „*blînda* batere de vînt" și complementul modal din ultimul vers al strofei citate („*blînd* îngînat...") fixează atributul central al pădurii ca emblemă a naturii feminine, *blîndețea mîngîietoare*. Deschiderea onirică a leagănului teluric spre celest se realizează sub infuzia lunară, generatoare de viziuni edenice — „un rai de basme" și de irizări luminoase difuze, semne ale dematerializării, „Sclipiri pe cer, văpaie peste ape". Izvorului i se adaugă „buciumul" care „cîntă tainic cu dulceață". Noctambulă și ea în această casă a *pre-eului*, „o tînără crăiasă", desigur „înger blînd", dezghioacă încă un înveliș vegetal, „teiul vechi" pășind „alături" de visător. Este vorba de visare erotică propriu-zisă, dar și, — de ce nu — de o zînă a pădurii românești și totodată romantice (purtînd „maramă deasă", „hainele de tort subțire, fin"). Această izomorfie a zei-

Scanned with OKEN Scanner

tății blonde (veroniene) putînd fi, pe rînd Maria, Dochia, Miradoniz, Selene din poemele eminesciene ne pare a fi aici „geniul pădurii", după cum înălțimile verticale fuseseră guvernate de un „geniu al munților".

În *Călin* aflăm ambele ipostaze ale Monadei silvane : „codri de aramă" scuturați de „sara cea de toamnă" cu „adîncuri" deschise celestului, „fața lunei să le bată", și, cealaltă descendentă, „mîndra glăsuire a pădurii de argint". Flexiunile bipolare ale conotației („codru"/„pădure") distribuie situațiile epice, absența Zburătorului și apoi nunta mirilor. În primul caz, așteptarea, neîmplinirea, se extrapolează prin „codru de aramă" (respectiv metalul apollinic, solar) ; în al doilea caz „pădurea de argint" (metal feminin/lunar), prin spațiul erotizant. Auroralul vegetal, „iarba de omăt", „flori albastre" care „tremur ude în văzduhul tămîiet" marchează sinesteziile soporifice din „mîndrul întuneric al pădurii de argint". Înainte de nunta mult comentată a mirilor și a gîzelor, are loc însă (mai puțin decriptat), nupțiul elementelor în sînul matricial al pădurii, acela al izvoarelor ce „coboară-n dulce ropot din tăpșanul prăvălatic", „În cuibar rotind de ape peste care luna zace". În stratul superior al aerului străbătut de „suspinul" copacilor organici cu „suflete sub coajă" mai are loc o fecundare, una vegetală, cînd „mii de roiuri de albine / Curg în rîuri sclipitoare peste flori de miere pline". Căldura „lină" a pădurii îndrăgostite, „aerul văratec de mireasmă și răcoare", implică legănarea parfumată.

Există, desigur, un drum de la „Cibela" și „mierla melanholicoasă" a lui Mumuleanu, pînă la panerotismul oniric eminescian. În ordinea fenomenologiei imaginarului descoperim însă aceeași reverie a spațiului ocrotitor — pădurea feminină cu case alveolare și chemări erotizante.

Somnul-moarte, altă reverie a poetului, îi dă pădurii tăria unui filtru thanatic. Galopul strigoilor îndrăgostiți, totdeauna silvan, înfioară aceeași pădure maternă, de tei, unde „miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun". Aerul legănător are o voce stinsă, rostind nu gînduri, ci silabe ale inconștienței onirice : „Prin frunze aiurează șop-

tirile-i alene". Și-aici erosul thanatic presupune pădurea îndrăgostită, spre deosebire de esența bradului masculin ce întîmpină cuplul lîngă „tronul de piatră" al magului. Aceeași pădure (chiar fiind „codru") cu „frunzișul veșted" se pătrunde de glasul toamnei, al izvoarelor și al talăngii, dar și de raza luceferilor „prieteni". Rezultă un spațiu muzical, luminiscent, fertilizat de lună, erotic și thanatic în egală măsură. Mormîntul vegetal, „Un pat / de tinere ramuri" este el însuși o „casă" legănătoare, o alveolă aeriană. Uneori cîntecul cornului, sursă a unei noi vibrații hipnotice, sonore, amplifică armonia thanatică a pădurii, „Sufletu-mi nemîngîiet / Îndulcind cu dor de moarte". Evident, și acest codru somnolent se deschide ascensional, întrucît „peste vîrfuri trece lună".

Alexandru Macedonski face chiar o profesie de credință a acestei opțiuni de topophilie, opunînd „pădurea" celorlalte forme spațiale pe care (în paranteză fie zis), le-am trecut în revistă cu structurile lor antropomorfic/simbolice : „Frumos e *muntele* ce-nalță spre ceruri fruntea lui semeață, / Frumos e *cîmpul* ce se-ntinde ca și o mare de verdeață, / Frumoasă, ***marea*** **liniștită** sau cu talazul răzvrătit, / Însă nimica cu *pădurea* nu poate fi asemuit." (s. ns.).

Retorica (supărătoare în fața clarobscurului eminescian) și, desigur, mai puțin artistică, rămîne totuși semnificativă în sensul studiului formelor simbolice ale romantismului românesc. De fapt, poemul macedonskian susține o pledoarie aprioric cîștigată de imaginarul anonim, desfășurînd argumente ale organicității deținute de pădure. Întîi deci, soarele „o populează cu fantasme", cu „palate-nalte" (semne ale psihismului dominant/ascensional), dar realizează și saltul biologic spre ipostazarea umană în egală măsură verticală : „Ridică vocea orice frunză și-n om se schimbă-orice copac". Ciobanul, haiducul și voinicul sînt primiți ca și poetul „pe sub seară" ; în „desișul" verde, cel din urmă „vorbește cu izvoru-albastru de-a codrului frumoasă zînă", semn al erosului subiacent. E adevărat că finalul poemului macedonskian nu diferă mult de stilistica declarativă a lui Negruzzi : „Pădure, cadrul tău convine la bucurie și

Scanned with OKEN Scanner

durere... / Dar cîntecul ce pe-a mea buză începe azi a tresălta. / Din nou ca să răsune liber și să reia a lui putere / Pădure, are trebuință de cadrul și de umbra ta."

Depășind însă tandra melancolie, Macedonski își clamează energetismul specific, avînd nevoie de cufundare în „umbra" chtonianului feminin (ca și demonia eului eminescian din *Scrisoarea IV*). Abia ultimele strofe transmit fiorul contopirii, manifest prin vibrația subconștientului, cu viața organică, legănătoare a pădurii. Dematerializat o dată „cu frunzele ce cîntă", cu „paserile" și „șoptitoarele izvoare", poetul celebrează „tăcut, sub frunze ca nălucă" o extatică reintegrare, fiind „cufundat prin al meu suflet în armonie și verdeață".

*

Reveria pădurii romantice și care mai există la *O. Goga*, (plugarii fiind „frați buni ai frunzelor din codru", iar codrul „crai bătrîn", acceptînd și metamorfoza feminină — „Un mulcom zvon de patrafire"), suferă o distorsiune la marii poeți interbelici. Revelarea eului în spațiul dintre apollinicul celest și dionisiacul teluric va fi privită ca o cursă, pe care luciditatea programatic anulată trebuie s-o evite. Pădurea însă, „farmec dureros", insinuant feminin, invadează barierele cenzurii (expresioniste) prin armonia ei subterană, stîrnind melancolia lirică, în pofida polemicii implicite sau explicite desfășurată de autoironie.

Lucian Blaga mai păstrează ecoul folcloric/romantic al identificării eului prin nuntire cu „Inima pădurii" („Mire-te, dezmire-te / cîntecul făpturii, / locul unde toate cresc, / inima pădurii"). Punct originar al organicului, al genezelor, matricială, emițînd armonii ale viului, pădurea nu poate fi decît feminină. Inorogul, alterego al poetului, va fi îndemnat să treacă „spre vechea cetate", „la curtea Frumoasei", iar de aici, părăsind „cetatea și murii" să se cufunde „spre pacea pădurii", „preeu" genezic. *Septemvrie*, poem în întregime reprezentativ ca reverie, celebrează prestigiul romantic al pădurii ca mister conținînd „otrăvuri uitate", „cîntecul vechi" și „păreri șterse de tinerețe" : „Prin ceasul verde-al pădu-

Scanned with OKEN Scanner

rii / otrăvuri uitate adie. / Cresc lîngă ochiuri ciudate / brînduși cu viață tîrzie."

Efluviile legănătoare vegetale, corupte de experiență, conștiență a eului, se filtrează devenind „otrăvuri". Bisericile, „trecute pierdute" în subterane sînt dizlocate de „mari turme". Și iarăși fabulosul Inorog, într-o pădure alterată de timp, ascultă presimțirea sfîrșitului sub povara frunzișului întrețesut : „Înalt unicorn fără glas / s-a oprit spre-asfințit să asculte. / Subt bolțile-adînci mă omoară / pădurea cu tulnice multe."

Emil Botta, romantic prin vasalitate eminesciană (proclamată) și una implicită în care se regăsesc Hölderlin (și numit), Novalis, Lamartine, Nerval, Coleridge, Shelley, Keats, (pe lîngă Kierkegaard dedublatul și angosatul, spirit tutelar riguros reperat de Doina Uricariu, *Op. cit.)* caută un eden oniric, erotic-thanatic. În poemul *Dispariție,* anterior *Întunecatului April,* translația regăsește spațiul verde ocrotitor, pentru că „În raiul somnului zac păduri". Realmente, pădurea lui Botta poate levita vertical, dizolvîndu-și ramurile în oceanul aerian, unde „umblă copacii de parcă n-ar fi", comunicînd legănarea lor aerului. Ramurile „atente, dezmierdătoare" devin indicii ale simbologiei materne. Dar ea, pădurea telurică, este mai ales matricială, descendentă, fertilizată de izvoare și oglindiri astrale în care poetul intră spre a rămîne și a muri. Maternitatea ocrotitoare coexistă cu verticalitatea, dublul simbolism al acestui topos din poetica secolului al XIX-lea : „De m-ar atinge vraja / *romanticei* păduri ! / Și brazii să-și înalțe / întunecații muri." (s. ns.).

Premoniția funebră („demonicul detunet / al stîncii carpatine") intră în melopeea vegetală și acvatică eminesciană : „Păduri-Eurydice, / cîntați-mi să mă satur, / izvoare, clare fiice, / voi, stele, măști de aur, / hieratice făpturi." În cele din urmă „vraja / *romanticei* păduri" „*atinsă*" prin imersiune realizează violența extincției prin *ucidere,* chiar dacă invocată condițional *(Comentariu la o viață pierdută).* Acum Thanatos este nuntire mioritică, „elyseică" cu pădurea-mireasă ; „al fagilor schit", „dulcea plasă în pădurea deasă", „un cort ruginiu" reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

izomorfii ale spațialității intime, alveolare, ale „casei", legănătoare — „dulcea plasă". Somnul pădurii „toropită" în abandon precede desigur dorul de moarte, pecetluit de cîntecul crengilor și al Toamnei care „din cornu-i suna, suna..." Figura nuntirii rămîne centrală pentru fenomenologia imaginarului romantic, în care pădurea devine „mireasa" visătorului, devorat de dorul morții. „Crengile" erotizante și ele devin tragice, ondulînd ca brațele în implorare „tînguioase". „Murmurau a dragoste crengile / cînd în brațe te-am luat, pădure toropită. / La elyseica noastră nuntă / veni vulpea bearcă și căprița ciuntă. // Ah, bine-i să mori / prins în al miresei văl de plînsori / să adormi liniștit / în al fagilor schit... / Bine-i să mori prea timpuriu, / în dulcea plasă, / în pădurea deasă, / într-un cort ruginiu. / Murmurau tînguioase crengile / și-mi oftai amărîto pe veci turturea. / Înfiorate murmurau crengile / Și toamna, din cornu-i, suna, suna..." *(Tînguioase, crengile).*

Există la Emil Botta zeci de poeme analizabile prin raportare la emblematica romantică a spațiului silvan ca natură feminin/ocrotitoare, deschisă numai selenarului (thanatic) și armonizată de tragica mierlă („mierla melancholicoasă" a lui Mumuleanu care devine astăzi la *Mircea Ciobanu* o carcasă minerală, „schelete de mierle", „aripi de cretă fierbinte / carene de cretă, mici inimi, / vertebre mărunte", — *Praznicul mare).* Titluri bottiene ca *Măiastra, Ca prin farmec, Mierlă, delir întrupat, Toamna 1934, Spaimă, Dulciule, ascunsule, Dor și neliniște* s-ar cere glosate, dar menirea acestei cărți rămîne totuși aceea de a *puncta* finalizările topophiliei romantice.

Ștefan-Augustin Doinaș dă prin *Mistrețul cu colți de argint,* (poemul său clasicizat) una din ultimele întruchipări ale pădurii ocrotitoare, thanatic-lunare și, deci, romantice. Zeitate selenară prin metalul alcătuirii sale, mistrețul/psihopomp apare ca obiectivare a supraeului (estetic) devorant, dar și entelehie a pădurii misterioase, „tristanice", medievale. Infuzarea argintului, topit în oglinzi acvatice („Și apa sclipea ca un colț de mistreț"), în mineralitate vegetală („Și iarba sclipea ca un colț de mistreț"), și apoi, comunicînd cu uranicul devenit astral

Scanned with OKEN Scanner

(„Și luna sclipea ca un colț de mistreț), secondează apoteozarea pădurii thanatice prin moartea „prințului din Levant". Pădurea nocturnă are menirea de a-l primi pe cel din urmă în chtonia sa, legănătoare prin cîntecul cornului (eminescian), așa cum reiese din testamentul încredințat „servitorului" : „Mai bine ia cornul și sună într-una. / Să suni pînă mor, către cerul senin... / Atunci asfinți după creștete luna / Și cornul sună, însă foarte puțin."

Pădurea erotic/thanatică, increată, are în romantismul românesc o frecvență cel puțin la fel de masivă ca aceea a *codrului*. Invocată mai ales de poeții orfici ai nocturnului și ai armoniilor muzicale inconștiente (față de rapsozii profețiilor socio-etnice, invocatori ai codrului ascensional/mineral), „vraja romanticei păduri" delimitează un spațiu aproape claustromorf între „brazdă" și ramuri în caldă și mîngîietoare legănare (prin paradigmele „casei") ritmată de chemările izvorului, ale buciumului sau ale cornului. Erosul parabolic cu epifaniile silvane (zîne, iele) sau cu pădurea însăși emană din conotația ei erotizantă. Deschiderea spre celestul descendent se adresează luminii selenare, transcendente, emblemă în egală măsură a vieții vegetative, ciclice, și astfel supusă morții. Acest topos organic al „philiei" romantice apare nu mai puțin condiționat de fenomenologia imaginarului românesc anonim, decît de eventualele lecturi prin grilele liricii germane, — un Hölderlin, Erichendorff sau Tieck.

d. Chiar dacă pentru romantismul românesc marea reprezintă o experiență mai curînd exotică decît imediată, ea nu rămîne mai puțin emblematică. Dotată cu *meraviglia* vizualizării (prin regresia gheților și a furtunii, cum am văzut, sau cu privilegiul colorismului sudic, cum vom vedea), marea se înscrie totodată în regimul privilegiat al arhetipurilor. Atunci ea va să fie ori genezic/thanatică, spațiul celor două lumi ale existenței, al informalului și al formei, în orice caz *o anima* cu „pasiuni" o viață secretă a adîncurilor, ori stăpînind latența feminină, mîngîietoare a valurilor. Spațiul increat al romanticilor, paradigmă a sînului matern, cald, primitor și

Scanned with OKEN Scanner

nutritiv, se adresează conceptual atît „apelor feminine“ ale lui Bachelard, cît și „regresiunii thalassale“, ca termen ultim al libidoului la Sandor Ferenczi *(Thalassa,* Payot, 1962).

În oricare din aceste ultime ipostaze ar apărea (arhetipală sau pitorească) marea ca atare consfințită lexical (ca substantiv) va avea indiciul feminității, diferențiată din haosul primordial. Semn fertilizant, matricial, ea va transcende oricînd o geografie anume.

Heliade urmează imaginarul mitic, hesiodic în *Anatolida* pentru că, fecundat prin îmbrățișarea apelor genuine, pămîntul „Mater Terra sacră“ „iese ca mireasă“ / Din nupțială baie“ *(Apele — Imnul Creațiunii).*

Mihai Eminescu va fi fost, cum ne și așteptam, evocatorul elementului matern — „noian de ape“ care „puteri au dat scînteii“ *(Rugăciunea unui dac).* Neptunismul său fundamental se va desfășura retoric în cunoscutele cadențe din *Scrisoarea I,* unde marea va accede de la funcția de reflector („Cîte țărmuri înflorite, cu palate și cetăți, / Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți !“), de *ochi* teluric îndrăgostit de lună, (cum vom mai vedea), la aceea de plasmă genezică. Informalului primordial („La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă, / Pe cînd totul era lipsa de viață și voință“), i se bănuiesc spații descendente, nocturne, matriciale : „Fu prăpastie, genune ? Fu noian întins de apă ?“, „întuneric ca o mare fără-o rază“. Haosul, „eterna pace“, înseamnă totodată absența *privirii,* proprie apei, cînd „nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază“. Punctul vital, spermatic, „mult mai slab ca boaba spumii“ declanșează hierogamia, marea fiind cu evidență feminină : „Dar' deodat'-un punct se mișcă ...cel întîi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl“. Ciclicitatea ce urmează să străbată segmentele temporale pînă la „noaptea neființei“ (vezi în acest sens cap. A. *Cosmologia),* malefică pentru specia umană, izvorăște tot din matricea zămislitoare a mării.

Evocarea și invocarea acestui element eminescian (excepție făcînd energetismul viril al oceanului furtunos)

Scanned with OKEN Scanner

stă totdeauna sub semnul *privirii* care captează logoditor undele aeriene și însăși luna în plutire thanatică. Atunci marea nocturnă devine stimulator-ontologică, pentru că la Eminescu *ochiul*, ca în toate poeticile inițiatice dealtfel, este un vehicol al spiritului (vezi în temă interesantele glosări ale lui Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, ed. cit.). Ori conturul acestui organ teluric, ochiul marin, ca în *Bateau ivre*, se presupune a fi rotund, cuprins oricum între țărmuri (vizibile sau himerice, imaginate la fel, sferic). Rotundul acvatic, de vreme ce reflectă celălalt ochi uranic, al lunii, apare invocat interjecțional odată cu *legănarea*, și ea atribut al apelor feminine (cf. G. Bachelard, *L'eau et les Rêves*): „Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate, / Cînd plutești pe *mișcătoarea* mărilor singurătate". Același epitet în sintagma *Luceafărului*, cînd astrul „Pe *mișcătoarele* cărări / Corăbii negre duce", indiciu al marilor vibrații acvatice în materia clarobscură. Rezumînd astfel ideile ciclurilor existențiale, „raza ta și geniul morții", apa legănătoare lunară ajunge să fie însăși substanța timpului, „valurile vremii" menite să resusciteze imaginea iubitei infuzată în adîncul memoriei. Dinamica lentă, orizontală, o progresivă lunecare paralelă a straturilor acvatice, înseamnă totodată captarea hierogamică a lunii într-un spațiu circular. O strofă destul de puțin comentată din *Împărat și proletar* reprezintă o astfel de viziune marină, descifrînd „tot sensul din tablouri" printr-un discurs schopenhaurian rostit finalmente de Cezarul: „Scînteie marea lină și placele ei sure / Se mișc una pe alta ca pături de cristal / Prin lume prăvălite; din tainica pădure / Apare luna mare cîmpiilor azure, / Împlîndu-le cu ochiul ei mîndru, triumfal". „Placele" translucide care alunecă insesizabil închipuie de fapt, un *leagăn cosmic*, un adînc menit să devină erotizant, „împlut" de ochiul selenar. Organicitatea imaginarului eminescian poate fi surprinsă și în metafora chtonică a „cîmpiilor azure" (acvatice) în logodire paralelă cu „tainica pădure" celestă. Faptul că aceste „cîmpii" transparente, lichide, *oglindesc*, captează, refractă printr-un act de posesie „ochiul" lunii („mîndru, triumfal", epitete ale masculinului), pre-

Scanned with OKEN Scanner

supune iarăși erosul elementar în „aiurirea mării“ care deloc întîmplător „În *ceruri fulgerînde* se pleacă lin suflării / A zefirului nopții și sună cadențat“ (s. ns.). Receptacolul feminin al mării, zămislitor al viului dar și al fuziunii elementare într-un nupțiu nocturn își alătură, obligatoriu la Eminescu armonia hipnotică, semnalată de rulante („aiurirea“) și de complementul izomorfiei feminine în cadrul unei gestici a acceptării : „se pleacă lin“. Această emblematică a mării selenare din imaginarul eminescian rămîne corespondentă viziunii lui Novalis care află în apă un element erotic, genezic și totodată determinant-subconștient, anticipînd hermeneutica lui Mircea Eliade *(Discipolii către Sais, ed. cit.)*.

Și mai potențată ca elementaritate feminină apare marea caldă, sudică, exotică, „femeia-peisaj“ (G. Bachelard). Cu această formă a topophiliei romantice pătrundem din spațiile primordiale, (dotate totuși cu pulsul viu al reveriei elementare) în teritorii reperabile geografic și pe care romantismul le-a considerat ideale prin exotismul văzut ca transcendere a naturii „regionale“ (Andrei Pleșu, *op. cit.)*. Cum rolul lui Byron nu poate fi trecut sub tăcere în structurarea acestei teme simbolice, esențializăm puncte de vedere din *Aventura lui Gordon Byron* (1977), studiu ce ne aparține. În opera poetului englez antiteza Nord/Sud statuată de Doamna de Staël (în favoarea Nordului mitic) își află contraponderea prin clamarea acelor „clime de foc, de dincolo de mare“ („Scorching climes beyond the sea“), din *Childe-Harold*. Această „Clime of East“, complex geografic-temperamental, adresat pasionalului și erosului feminin se materializează prin marea solară într-o nouă hierogamie, dintre soare și apă (existentă altfel și în *Vede*) „Cînd apa verde razei îi prosternă / Al valurilor pisc fremătător“ (trad. ns.). Sinuciderea, moartea/legănare în apele mării calde *(Ghiaurul,* unde Leila „sleeps beneath the wave“ — „dormea adînc sub valul mării“) reprezintă un alt nucleu byronian, important totdeauna pentru poetica romantismului nostru. Hugo exaltase și el lumina sudului, a Bosforului, văzînd aici sursa marii poezii. Traducîndu-i un poem din *Orientale,* C. Negruzzi ne dădea de fapt un manifest poetic al exotismului : „Toate darurile firii

Scanned with OKEN Scanner

sînt în zona-orientală !“ Convergențele se mai explică prin evocarea Bosforului la Byron, spațiu marin accesibil în egală măsură primilor călători moderni care au fost în cazul nostru, romanticii înșiși, V. Alecsandri, C. Negruzzi, D. Bolintineanu, Al. Macedonski, apoi Ion Pillat și visători exotici ca Șt. Petică.

Vasile Alecsandri poate fi definit printr-o dinamică bipolară a imaginarului, Nordul fiind reprezentat de hivernalul autohton cu viscole învîrtejind întinderile, iar Sudul prin marea caldă, Mediterana și Bosforul, deseori nominalizat. Astfel calorismul extremelor, acceptîndu-le pe amîndouă, exaltă în virtutea naturii umorale a poetului, materia feminină, ocrotitoare prin solaritate. „Profundă nostalgie de lin, albastru cer ! / Dor gingaș de lumină, amor de dulce soare, / Voi mă răpiți cînd vine în țară asprul ger ! // Afară ninge, ninge, și apriga furtună / Prin neagra-ntunecime răspînde reci fiori, / Iar eu visez de plaiuri pe care alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge printre flori“. Antinomia ger/căldură se potențează prin „întunecime“/„dulce soare“, căldura extrapolîndu-se spațial prin formele feminine „insule“, „lacuri“. Popas al reveriei, dorul de ducă, „tainice dorinți“ stimulate de priveliștea corăbiilor (ca în însemnările de călătorie) ancorează în izomorfia acvaticului feminin. Marea Mediterană, „nemărginit safir“, „cuib“ adoarme în îmbrățișarea vîntului cald, adăpostind totodată luna : „Și luna, zînă dulce, / Cînd aerul e cald, / Îi place să se culce / În cuibu-ți de smarald“ ; hierogamia poate fi însă și solară : „Cînd fața ta-i senină, / Chiar cerul înălțat / Spre tine se înclină / Să-ți dea un sărutat“. Pînă și „dorul“ poetului află alinare în „sînul mării“, contrasă în forma circulară a lacului-oglindă : „Scumpă Mediterană ! / Lac limpede și lin ! / Oglindă diafană / A cerului senin“. Hedonismul retoric, topica și lexicul lui Alecsandri ce ne sugerează uneori muza lui Conachi coexistă cu perseverența unei reverii a feminității, marea sudică fiind „cuib“, „lac“, „insulă“, „leagăn“. Legănarea și un eros lunar transformă Bosforul văzut întîi „ca un balaur verde în lupte ostenit“ într-o paradigmă a naturii ocrotitoare și prin urmare feminină : „Acum dismierdat însă de-a gi-

Scanned with OKEN Scanner

nilor suflare, / Se legăna molatic cu-o lenește mișcare / Și, ca oglindă vie, sub cer se întindea. / Iar luna zîmbitoare, și tainică, și lină, / Vărsînd pe-a sale unde dulci spume de lumină, / Cu fața sa bălaie în el se oglindea".

Dimitrie Bolintineanu continuă prin *Florile Bosforului* o poetică a emoționalismului romantic prin care natura erotizantă, feminină stimulează un epos al pasiunilor byroniene cu iubiri fatale și morți misterioase, avîndu-și modele în Byron și Hugo totodată. Extrem de gustată în epocă, această *formă simbolică* a lui Bolintineanu motivează identificarea operei însăși cu „marea Orientului pe care (poetul — n. ns.) a privit-o și a cîntat-o atîta timp" (Al. T. Djuvara, în *Revista literară,* iunie-iulie 1887, citat în *studiu introductiv* de Paul Cornea, D. Bolintineanu, *Opere,* I, Minerva, 1981, ed. Teodor Vârgolici).

Imaginarul poetului, mult mai frenetic decît al lui Alecsandri, trădează o reverie marină delirant-erotizantă prin absorbția reciprocă, metamorfică a elementelor în acest „Eden al lumii". În *Mehrube,* poemul cel mai pregnant în acest sens, bolta „aurînd de flori" absoarbe „fragedele zori" născute prin „aripare" din Bosfor ; „stelele de aur" sînt „ale sale fiice", iar „blînda poezie" „varsă" din „cupa-i d-aur" „Un parfum de roze și de ambrozie". „Lina Propontide" „tresare" „sub al aurelii tinerel sărut" pe cînd „Muntele Olimpul" din depărtare se răsfrînge „pe sînul golfului profund". Privirea/oglindire este și aici o fuziune erotică a elementelor în spații alveolar-matriciale din „sînul golfului profund". Bosforul propriu-zis captează lumina nocturnă verticală „ca un plop de foc" într-o vibrație lină proprie acestui univers al femininului unde : „Pare că se leagăn bolțile splendide, / Dulce poleite d-aur și rubin". Somnolența, căldura, strălucirea și legănarea apelor selenare reclamă epitetul cel mai frecvent la Bolintineanu, „dulce" care atenuează prin regim oniric violența (cel puțin intenționată a dramelor prin care trec „hurioarele" din serai. Iată cîteva implicații ale epitetului/complement emblematic : Apa Bosforului „invită la *dulce* moliciune" „în visul *dulce* zboară

Scanned with OKEN Scanner

dulci plăceri", „ochiul *dulce* vede discul aurit", „frumusețea, dar fatal și *dulce*". La fel proscrisul din *Conrad* „fără țel se duce / Oriunde îi surîde un cer senin și *dulce*" (s.ns.). În cel din urmă poem, mai inspirat decît *Florile Bosforului*, se invocă „armonia naturii îmbătînde", „amorul" hesiodic în ipostaza mării sudice celebrată retoric, prin reveria feminină a elementului : „Te leagănă, tu, mare, delicios tezaur ! / Sub boarea ce resfiră acest polei de aur / Ce-ți împrumută cerul în semn d-al său amor / Te leagănă, murmură, deliră-ncîntător !" Hierogamia mitică își supune obiectul acvatic făcîndu-l apt de vibrație somnolentă („legănare"), armonie de același fel („murmură") și afect extravertit imprevizibil al subconștientului („deliră"). Marea este la Bolintineanu o *anima* „dulce".

Eminescu nu încalcă logica imaginarului pe care romantismul românesc timpuriu a investit-o în paradigmele femininului elementar. Marea lui sudică implică personificări nutrite din lectura juvenilă a lui Alecsandri și Bolintineanu, Italia însăși devenind o „regină răsfățată și albă ce-și scaldă corpul molatec în mările ei azure și calde, fruntea ei coronată în visuri de amor și sînii ei albi și plini, dezmierdați de albastrele și luciile valuri ale mării" *(Geniu pustiu)*. Aici restrîngîndu-și subtextual dimensiunile, marea devine havuz obișnuit în seraiuri, în care odalisca își scaldă grațiile. Un eros solar se nutrește derivat, din poetica acelorași predecesori, ca în această nuntire din *Mitologicale* : „...Cu-ncetul, cu-ncetul-nserează... / Soarele, ca să împace marea, la ea se apleacă, / Lin netezește-a ei față, albastră și-adînc se uită / În luminoasele valuri a ei și sînu-i dezmiardă / Cu tot aurul razelor lui". În *Cezara* există o notație similară : „Soarele stăpînea cerul și împlea sînul mării de lumină". Dincolo însă de topografii exotice, inclusiv cele elene, unde apele calde poartă nimfele, „fructul mării de omăt" *(Memento mori)*, marea heterosexuală își regăsește la Eminescu semnul masculin cînd Cezara „se lasă îmbrățișării zgomotoase a oceanului (...) tologindu-se voluptuos pe patul de valuri". Expresia organică a vieții în deplina înflorire a formelor, marea poate fi și thanatică,

Scanned with OKEN Scanner

cînd tot Cezara se cufundă în „perini de pînzării albastre", semn regăsit al femininului. Asemenea viziuni părăsesc marea (localizată), „regională" a Sudului spre a reveni la sensurile arhetipului heliadesc/eminescian, așa cum le-am punctat la începutul acestui capitol. Ca reverie spațială a imaginarului marea reprezintă o cîmpie lichidă, hipnotic-legănătoare, sinonimă plaiului, „un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului", cum spune Lucian Blaga, hermeneut și el al elementarului *(Spațiul mioritic)*.

Alexandru Macedonski, poet care realizează mai dificil accederea de la forma spațială la esențializarea arhetipului, simte nevoia să-și localizeze reveriile marine în zona Mării Negre și a Insulei Șerpilor cu care destinul său factologic s-a interferat. Această mare sudică, aproape o Mediterană și un Bosfor, capătă la el o exacerbare energetic-solară, o voluptate clamată (gidian) drept singura fericire, aceea a simțurilor. Peisajul asumat subiectiv (poemul *Lewki)* sau epicizat, obiectivizat prin destinul byronian al lui Thalassa (el însuși epifanie solară a mării), cuprinde o apă neîndoielnic feminină. Văzută ca materie a nupțiului marea sa, „verdea undă", captează luminiscența celestă, „zăpadă selenară" și „se rostogole alene de fiori cutremurată". Implicația antropomorfiei feminine din versul citat nu se mai exprimă cu evidență prin sinonimiile „legănării" propriu-zise, ci prin alternarea culorilor care decupează flori rare și mătăsuri orientale în materia apei vibratile : „Coronată cu zambile, cu narcise presărată, / Catifea sau țesătură de brocart muiată-n fir, / Verdea undă ce, ici-colo, e un aur de Ophir, / Se rostogole alene de fiori cutremurată". Metale prețioase („aur"), flori albe și violet-albastre („Nuferi candizi, viorele, flori albastre de cicoare"), bijuterii lichide („giuvaere mișcătoare") fulgeră în adîncul sublunar : „Joacă-n raza lumionasă a electricului fard". Faptul că aceste armonii cromatice, „nimb al cerului divin" pot fi „băute", certifică zodia nouă a poeticii românești, intrate în corespondențele/sinesteziile simboliste, întrucît poetul extatic, „rază, cîntec și magie", poate îngurgita valurile : „Le beau sacra voluptate, ce mă-mbată ca un

Scanned with OKEN Scanner

vin". Este, iarăși, voluptatea libertății, excesul senzorial, „disponibilitatea", tutelate de un model literar al secolului al XX-lea, André Gide cu *Les Nourritures terrestres* și *L'immoraliste*, laolaltă cu D'Annunzio și Nietzsche.

Cu *Thalassa*, poemul său în proză de expresie franceză, tradus de el însuși, Macedonski va pătrunde în poetica postromantică a nietscheeanismului ca voluntarism și a „fervorilor" gidiene. Nu se poate însă vorbi de anularea unui titanism byronian, a remușcărilor obscure devorante și a unui exotism de o solaritate potopitoare, constante romantice. În sensul simbolismului feminin al mării, abia aici poetul extazului ascensional va realiza cufundarea picturalului în adîncimile simbolului, marea caldă devenind matrice genetic-thanatică. (Viziunea macedonskiană intuitivă va corespunde printr-o coincidență bizară, prin însuși titlul poemului său cu eseul psihanalitic al lui Sandor Ferenczi despre *regresia thalassală* ca nucleu al erotismului uman.) Într-adevăr, precizează poetul, *Thalassa* (numele eroului și „mare" în greacă) ca structură fonetică alcătuia „silabe" care „trăiau în el ca un cîntec de o dulceață nespusă, raportîndu-l cețos spre emoția unor vieți anterioare", „abstracțiune de timp și spațiu, uitare a totului", „viață generată de moarte, pentru a se regenera într-o viață nouă, epopee transcendentală dincolo de rațional". Valorizările renașterii organice prin Eros coexistă însă cu Thanatos, cînd Macedonski privește marea drept „cosmos al morții", „materie și neant al disperării". Marea-plasmă hesiodică va fi aptă de calorism extatic dar și sexualizat („foc roșu", „cinic") semnalat printr-un roșu priapic, — „un vast cîmp de măcel" „zori însîngerate", „agonii crepusculare", fundal în care eroul devine „un zeu de purpură și aur trecînd prin îmbrățișarea cerului cu pămîntul spre frumusețea și gloria vieții". Marea însăși, element umed/erotizant va fi (ca la Novalis, Byron, Quinet) o amantă frenetică, îndrăgostită de „zvelțețea plastică a acestui corp" și „excitîndu-l, perversă" prin „mîngîierile experte ale plantelor marine". Erosul elementului acvatic cu soarele diurn augmentează voluptatea cuplului simbolic, întrucît astrul „îi devora trupul gol cu sărutări".

Scanned with OKEN Scanner

În acest context, deschiderea mării spre celest nu determină o dematerializare oniric legănătoare (tot erotic/thanatică), selenar-eminesciană, ci, dimpotrivă, o exacerbare senzorială. Cunoașterea erosului profan cu Calliopi, un hybris al dorinței/remușcare, va fi expiat prin reîntoarcerea levantinului, „fiu al soarelui" în sînul elementelor sacralizate romantic. De data aceasta simbologia feminină se va orienta spre imaginarul mării thanatice. Trădată prin senzualitate, marea-odaliscă „cu degetele înstelate de bijuterii", reintră în „posesia" „șoldurilor goale ale lui Thalassa", „învăluitoare și cu totul maternă". Filtrul pe care el îl bea din mîinile ei, „cupa sa de smarald" este „absintul uitătrii" (iubit de poeții blestemați) conținînd „bețiile torențiale ale acelui dincolo". Biruința idealului asupra realului, a spiritului asupra materiei, teză conturat-romantică, a sinuciderii finale (ca în *Cezara)* se va realiza prin acea „regresiune thalassală" în apele dulci, feminine, legănătoare („Mîngîierile subtile care-l *leagănă")* și muzicale (prin vocile Amfitritei și ale Nereidelor care îl cheamă în adîncuri). Romantică, această aneantizare implică totodată celebrarea nietscheeană/gidiană „a celui ce a avut curajul să-și trăiască liber temperamentul", să desfidă „normele și prejudecățile". Primindu-l în valurile ei afrodisiace, marea caldă își va închide matricea asupra corpului nemișcat al lui Thalassa, încheind cu o ultimă îmbrățișare aventura acestui îndrăgostit al apelor.

★

Imaginarul postromantic va refuza în genere simbologia organic/feminină a mării, stilizînd mai curînd mesajele *plecării,* portul, navele, „mateloții", chemarea Sudului (repere mai ales ale poeziei noastre simboliste). Poeți precum *Constant Cantilli (În largul mării), Ion Minulescu* (cu multele „marine"), *Mihai Săulescu, Nic. Budurescu, D. Iacobescu* vor cizela în armonii parnasiene (deseori sterilizante) poetica vagării marine „Plutind spre larg cu eleganța cartaginezelor trireme" *(Eug. Speranția)* —, toți în foarte utila *Antologie a poeziei simboliste românești,* de Lidia Bote, E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Pillat se detașează dintre autorii acestor „marine“ mult mai artificioase decît antropomorfismul simbolic al romanticilor, prin ciclul său, e adevărat, preponderent borealic *(Cîntecele mării)*. Moștenind „păgînătatea“ macedonskiană el evocă într-un poem cu acest titlu, de dincolo de hotarul secolului romantic un eros al eroului liric cu valul, la început viril, cum am văzut în capitolul *Oceanul*. Iată însă că, fundamental hermafrodit, valul se feminizează, devenind legănător („Se face mlădios, și dulce / Mă leagănă ca pe-un copil“). Deschiderea apei spre Uranus fecundează extazul : „Pe pieptu-mi gol pe-obraz, pe gene / Mă mîngîie cu mîini de vis — / Sîmt unde cum își mișc-alene / Pe-ntinse oglinzi un cer deschis // Și-adorm în jocul legănării / Cum doarme-n porturi un catarg, / Ce-a cunoscut iubirea mării / Și pururi va porni spre larg. // Las noaptea soră să coboare / Pe ape și pe fruntea mea... / Și lîngă mine ca o floare / Răsare limpede, o stea“. Alternarea masculin/feminin coincide cu legănarea-oglindire, cu complemente onirice („alene“), dar și cu alte izomorfii ale maternului elementar — „noaptea soră“, „floare“, „stea“, celebrînd un eros cu rădăcini romantice, în care marea devine receptacol al cerului și mireasă a visătorului.

Mihail Sadoveanu, cîntăreț al Deltei ca matrice a originarului nu este atît de depărtat, în pofida prejudecăților, de imaginarul erosului thanatic al romanticilor. Eden nepervertit de civilizație, esență a teluricului fertilizat de ape, teritoriu real dintre Dunăre și Marea Neagră, Delta sadoveniană devine cu toate acestea matricială, arhetipală, o Mumă „cu profunzimi misterioase“. „Apele nesfîrșite“, „negrul ghiolurilor“ „alcătuiau o stăpînire a necunoscutului și a tainei“ (în povestirea intitulată, nu întîmplător, *Taine*). Cînd reveria sadoveniană coboară în adîncurile păstoase, ea se supune, ca la toți visătorii teluricului matern, forțelor genetice, care valorizează trecutul ca antropologie (vezi G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*). Emblemă a teluricului, făcut parcă din clisă, „mistrețul“ care „dormitează“ pe „plăvii“ și peștii trăiesc din „nomolul plin de hrană din munții și cîmpiile depărtării“. Pentru a genera însă

Scanned with OKEN Scanner

viață din materiile moi, sau a „se plămădi" cum verbalizează Sadoveanu, celestul trebuie să fertilizeze prin lumină receptacolul Deltei, fără îndoială matricial : „De mii și mii de ani, s-a plămădit aici ca într-o înfrigurare viața ; și lupta s-a desfășurat pentru o rază de lumină și pentru un fir de hrană din *seninul de sus pînă la fundul nomolului, jos*" (s. ns.) Aflată în zona interferării erotizante a elementelor, Delta, apă feminină, proliferează ciclic : „Și nesfîrșitele șiruri de vieți au căzut, s-au prefăcut în tină și au hrănit izvoarele vieților noua". „Nomolul" (fonetism regional) „tina", sinonimii ale noroiului fertil, amestecat cu „pulberile pe care le-a adus vîntul", „scheletele mistreților și rîndurile nesfîrșite ale vietăților mărunte" alcătuiesc „la rădăcina florii și sub culcușul paserii și a mistrețului" inelele de vîrstă ale anistoriei întipărite în adîncuri. „Insula plutitoare" făcută din aceste mîluri și locuită de „o pasere noptatică de apă" trece ca un „simbol al bălții, o barcă a vieții, care a ridicat steagul morții și plutește lin spre necunoscut". Pîntecul Deltei, insula și barca, trei embleme ale spațiului alveolar deschis, acvatic și teluric totodată, leagăne ale vieții și morții, așează reveriile sadoveniene în descendența mării romantice.

e. Formă a elementarului acvatic feminin, prin urmare cald, legănător și erotizant-hipnotic, lacul intră în topophilia romantică (inclusiv românească) într-o proporție infinit superioară celei deductibile din glosările lui Bachelard *(L'eau et les Rêves)*. Calitatea lui de ochi al pămîntului dotat cu „privire activă", narcisiacă, de reflector cosmic, derivă din dorința contemplării în care Schopenhauer vedea anihilarea voinței de a trăi. Lacul deține pe de altă parte facultatea refracției, prin urmare structura oglinzii care (ca și marea) poate contempla timpul însuși, cu toate că eul liric scapă maleficiilor sale terestre. Forma perfect sferică, iris albastru de ochi larg deschis spre cer, el solicită o reverie perpetuă, transferul amintirii pe malurile sale. Peisaj simpatetic extazului, lacul figurează dealtfel într-o mulțime de gravuri de epocă, ca de pildă *L'exaltation romantique*, de Jean-Mi-

Scanned with OKEN Scanner

chel Moreau le Jeune, în care poetul inspirat ținîndu-și în dreapta „opul" poetic, în stînga lira sprijinită de un soclu funerar, contemplă cerul. Fundalul de plopi, stejari și arbuști închide apele liniștite ale unui lac. Ne miră, în aceste împrejurări, spre a ne reîntoarce la imaginarul romantic, absența din glosările lui Bachelard a textelor lui Jean-Jacques Rousseau și Lamartine, care situează cu predilecție reveriile lor în preajma lacurilor contemplate sau zămislite de fantezie. Într-adevăr, pionier al sălbăticiei montane, Rousseau pune în circulația literaturii fascinația senzorială dar și metafizică a lacului, odată cu lakiștii englezi (Wordsworth, Coleridge, Scott, De Quincey). Poezia tandră și elegiacă, starea de reverie anihilatoare a realului cere la Rousseau invocarea unui tărîm al utopiei perfecte, al „himerelor", al *Noii Eloize* cu eroinele ei serafice. Dincolo deci de „dumbrave" și „insule", precursorul topophiliei romantice optează pentru apa legănătoare : *„Îmi trebuia totuși un lac* (s. ns.) și sfîrșii prin a-l alege pe acela în jurul căruia inima nu mi-a încetat niciodată de-a rătăci" (fiind vorba de lacul Leman — *Confesiuni*, II, IX, trad. Pericle Martinescu, EPL, 1969). *Plimbările unui hoinar singuratic* (EPL, 1969, trad. M. Șora) exaltă lacul Bienne, cu maluri *„sălbatice"* și *„romantice"* (s. ns.), ideale pentru visătorii solitari, apa „de o rotunjime aproape desăvîrșită", emițînd în plus armonia hipnotică, „clipocitul undelor". În paranteză fie spus, prestigiul poetic al lacului Leman pătrunde prin Alecu Russo, student elvețian, în literatura română. Notația din *Piatra Teiului* îi surprinde atît conturul feminin, cît și substanța reflectantă : „Cine nu și-a muiat mîna, plecat pe marginea luntrii, în limpedea undă a frumosului Leman, cel cu contururi gingașe, ca gîtul unei lebede, a acelui frumos Leman care slujește ca oglindă Muntelui Alb..." Lamartine, cel ce încetățenise valea, adîncește totodată prestigiul rousseauist, romantic al acestei forme simbolice cu primul său volum (1820) ilustrat cu gravuri lacustre de Deeble. Celebrul *Lac* își datorează prestigiul estetic în epocă atît condensării temporale pe care o realizează apa, cît și facultății ei narcisiace de a fi oglindit imaginea iubitei pierdute : „O lac ! l'année à

Scanned with OKEN Scanner

peine a fini sa carrière, / Et près des flots chéries qu'elle devait revoir, / Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre / Où tu la vis s'asseoir !" Păstrînd efigia amanților sub undele timpului, lacul deține, tutelat de lună („l'astre au front d'argent") harul perenității : „O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure ! / Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir, / Gardez de cette nuit, gardez, belle nature, / Au moins le souvenir !" (În traducerea lui Macedonski : „O ! Lac, stînci, munte, peșteri, păduri întunecoase, / Pe care timpul cruță sau poate-ntineri / Încai reamintirea acelei nopți frumoase, / Opriți-o de-a pieri !") „Lac splendid" („Beau lac"), topos rousseauist-lamartinian, se va afilia în egală măsură reveriilor romantismului românesc. De notat că încă un poem lamartinian, *Ressouvenir du lac Leman*, antologhează drumeții romantici poposiți lîngă „cristalul" și „sînul" neptunic, începînd cu Rousseau, Byron („un lutteur fatigué du combat"), George Sand, Doamna de Staël. Cît despre Byron deținem (Marin Porumbescu) o informație cum că în Italia într-o „trattoria" de lîngă lacul Nemi se aflau încă în 1921 versuri italiene manuscrise ale poetului englez ; lacul apărea cu toate atributele de „abyssus feminin", (cf. lui G. Durand), „ascuns într-o adîncitură" („celato intro una conca") ferit de vînturi ce supune stejarii cu „rădăcini adînci", cu „lacul său de sticlă" („il suo vitreo lago"). Romantismul românesc adună în virtutea orizontului său jaussian asemenea motivații culturale/livrești investite în priveliștile lacurilor noastre silvane sau montane.

Gheorghe Asachi deschide la noi (într-un mod care poate surprinde spiritele dominate de prejudecăți) seria „lakiștilor". În prozele sale, adevărate cataloage ale topophiliei romantice (cu excepția cosmologiei) se notează între păduri, stînci, izvoare și furtuni, înfricoșătoarea priveliște a lacului Brateș legat de mitul voievodului Petru Rareș. Asachi sugerează fără a o preciza lexical, spațiul său descendent, edenic, hotărnicit între „codrii Tigheciului" și „cotunuri pescărești" — „luciul apelor lacului", fascinant „la lucoarea lunei". Abia sugerată aici, facultatea oglindirii va apărea dezvoltată în *Jijia (Imitată*

Scanned with OKEN Scanner

după zicătoarea populară), unde lacul privește, absorbind îndrăgostit, „Bolta-azură". Reveria asachiană intuiește toate datele acestui predilect topos romantic, înzestrîndu-l cu imobilitate, formă sferică, deschidere uraniană, într-un cuvînt *privire* acvatică. Conturul său reiterează în mic marea : „Este-un lac, ca marea-ntins, / De munceî umbroși încins" și sugerează ochiul : „Acest lac, cînd este lin / De vînt unda-i nu se-ncreață ; / La ochi samănă deplin / Cu un disc luciu de gheață, / Sau cristal chiar, ce-a răsfrînt / Bolta-azură pe pămînt". Nemișcarea și „răsfrîngerea", coborîrea cerului în chtonian prin gravura realizată de acest „disc", „cristal", „ochi", „glob rotund" precede panerotismul apelor eminesciene, hierogamia realizată astfel prin scindarea astralului : „În ceriu și în lac prevezi / Stol de lucitoare stele" sau „Și atuncea deseori / O stea cade-n lac din nori". Și mai limpede figurează Asachi nupțiul elementar atribuindu-i lacului calitatea matricială în strofa : „Nu-nțelegi de-i adevăr / Sau fantazie, au dacă / Lacul suie-se spre ceriu / Ver spre lac ceriul se pleacă, / Că de cați în a lui fund / Sameni mez în glob rotund". Misterul lacului rezidă în „schitul cufundat" cu „vergure" scăpate prin minune de pîngărire barbară ; azi, vocea lor se împletește cu murmurul apei : „Printre unde-ncetinel / Parcă sînte rugi suspină".

O dimineață pe malul lacului de *Cezar Bolliac* nu face parte dintre poeziile de rezistență ale autorului, rămînînd notabilă, mai degrabă prin certul ecou lamartinian din *Le lac* concretizat în plîngerea despărțirii, „doliu mare" : „Frumoase ! Sfinte locuri ! de ce și astădată ! N-aveți tot acel farmec !... Pe cine oari jeliți ?" Românizînd lacul prin topografie, cu detalii ca „dumbravă de arin" sau Carpații ce „Își suie-n cer troienii", Bolliac îi conferă aceeași *privire* fecundată de cer : „În lacul dinainte-mi, un cer se adîncează / Și lasă pe oglindă-i abia a mai luci / Făcliile murinde sub pînza ce albează / Al nopții întunerec ce-ncepe a fugi". Deschiderea adîncului acvatic față de un Uranus erotizant, interferența realizată prin oglindirea „făcliilor murinde" se adresează apelor ocrotitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu orchestrează reveriile lacustre într-o simfonie hipnotică prin întruparea acvatică a Spiritului însuși *oglindit* în calitate de infinit celest. Ca geofizică, lacul se află în centrul matricial al pădurii, fiindu-i acesteia din urmă obligatoriu complementar. Dacă pădurea cu umbra și frunzișul ei reprezintă chtonia (vegetală), lacul, situat în inima ei, în *„ochi de pădure"*, sub „bolți de frunze", indică punctul originar al edenului. Organizînd sferele concentrice ale teluricului din jurul său în treptele unui amfiteatru urcător-circular (avînd drept ziduri arbuști, copaci, chiar și stînci) lacul se oferă fecundării evident selenare prin intimitatea lui imobilă, legănătoare, feminină. Mai rar solar, împrumută lumina cerească („Tresărind scînteie lacul / Și se leagănă sub soare") el infuzează prin armonica-i vibrare „aleanul" său poetului, pradă (aprioric) sugestiei somnolente. Dar abia luna domină întrutotul apa circulară, cînd „dragul codru" „Își deschide-a lui adîncuri" cu „apa sură" în „mișcarea-i creață între stuf și iezătură". *Oglindirea*, totdeauna efectul unui nupțiu eminescian dintre elemente, se anunță prin „freamătul" muzical al pădurii (feminină și ea), care „lin suspină". Finalmente luna, „visul negurii eterne" „durează o cărare de văpaie" pe lacuri trăgînd spre sine substanțele teluric-acvatice, pentru că pe măsură ce „lumina-i dulce tot mai mult se lămurește, / Cu-atît valurile apei, cu-atît țărmul parcă crește, / Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape". Ca o sevă germinativă sau un lapte magic, filtrul lunar revărsat în apele lacului dilată vegetalul (chtonian). Hierofania feminină a lunii comunică lacului solitar (masculin) un fior ignic, insomniac, manifest prin vibrații : „Iată lacul. Luna plină / Poleindu-l, îl străbate ; / El aprins de-a ei lumină, / Simte-a lui singurătate. // Tremurînd cu unde-n spume, / Între trestie le farmă / Și visînd o-ntreagă lume / Tot nu poate să adoarmă." Deși semn al ciclurilor cosmice, sau poate tocmai din acest motiv, luna oglindită în apele lucii ale lacului condensează durata, caligrafiind-o prin alfabetul astral. Oglindirea în apa lacului silvan a celestului ca efect al ritualului hierogamic reprezintă astfel spirala imaginarului eminescian, *viziunea*

Scanned with OKEN Scanner

activă despre care vorbea Bachelard unită cu voința de reflectare a ochiului teluric. Disprețuind timpul finit destinat omului „pe pămînt rătăcitor", pădurea își enunță eternitatea prin argumentul reflectării celestului în aceeași materie transparentă : „Ce mi-i vremea, cînd de veacuri / Stele-mi scînteie pe lacuri ?" Tot lacul are harul să cufunde eul în *nirvâna* atenuîndu-i voința de a trăi prin integrare în elementar. Somnul lui Ieronim are acest din urmă sens, întrucît face din lac un argument al regresiei „tristanice" (A. Pleșu) în *sufletul naturii* printr-o translație indubitabil romantică. „Adesea în nopțile calde, scrie Eminescu, (Ieronim — n. ns.) se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai cu o pînză de in, și atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreția nopții îl adînceau într-un somn atît de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință". Asceza schopenhaueriană se realizează prin „scara" filtrelor acvatice (izvoarele, marea) emise de centrul edenic, lacul inițiatic.

Putînd privi și vedea în calitatea lui de *ochi teluric*, lacul-oglindă coboară la nivelul existențelor umane spre a realiza un eros care îl reiterează pe cel elementar. Într-o primă treaptă, lacul mărturisește prin oglindirea narcisiacă iubirea pădurii pentru adolescentul princiar (voievodal). „Ce se uit-adînc în ape / Cu ochi negri și cuminți", sau stă „În a apei strălucire / Întinzînd piciorul gol". Lacul îl învață deci prin vocea pădurii abstragerea temporală, spre deosebire de rîul heraclitian : „Și privind în luna plină / La văpaia de pe lacuri, / Anii tăi se par ca clipe, / Clipe dulci se par ca veacuri". În logica imaginarului, născut ca oglindă selenară, lacul eminescian va fi un *speculum* premonitoriu în ritualul magic românesc „de ursită", un descîntec transcris în registru romantic. „Copila", „crăiasa din povești" iese în ceasul tăinuit al miezului de noapte, cînd „neguri albe, strălucite / naște luna pe cîmpie" și „le scoate peste ape". „lin plecată" „lîngă lac, pe care norii / au urzit o umbră fină", ea „trandafiri aruncă roșii / peste unda fermecată". Descifrarea oglinzii vrăjite de lună și de zeitățile autohtone trebuie să-i arate fetei fața celui ursit : „Ca

Scanned with OKEN Scanner

să vad-un chip, se uită / Cum aleargă apa-n cercuri, / Căci vrăjit de mult e lacul / De-un cuvînt al Sfintei Miercuri ; // Ca să iasă chipu-n față, / Trandafiri aruncă tineri, / Căci vrăjiți sunt trandafirii / De-un cuvînt al Sfintei Vineri".

„Suspendarea" (lamartiniană în istoria formelor a) timpului se realizează lîngă lacul erotizant, semnalat la Eminescu prin legănare, murmur armonios, soporific, plutire imaginară a cuplului în „barcă" / „luntre", alte simboluri alveolar-feminine : „Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă ; / Tresărind în cercuri albe / El cutremură o barcă". „Cutremurul" apei corespunde cu „fiorul" așteptării anulat de viziunea onirică a plutirii nocturne proiectînd gestul volitiv în improbabil, exprimat prin modul conjunctiv al verbelor : „Să sărim în luntrea mică, / Îngînați de glas de ape, / Și să scap din mînă cîrma / Și lopețile să-mi scape ; // Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndei lune — / Vîntu-n trestii lin foșnească, / Unduioasa apă sune !" „Farmecul" lacului selenar constă în lina, „unduioasă apă", legănată de aerul muzical trecînd printre trestii. Alt vis erotic din postuma *Cînd crivățul...* dizlocă hivernalul prin vocea Selenei cînd „apele lin plîng" și „copacii se cutremur în frunțile de stînci". Dacă vegetalul dur vibrează prin frunze, cu atît mai mult lacul-oglindă așteaptă să-i legene pe îndrăgostiți cu „undele-i uimite, profunde și bălaie" care „Reflectă-n ele țărmii — se-ntunecă, se șterg..." Tăcerea inițiatică, plutirea inertă a bărcii „împinsă de valuri care merg" cufundă cuplul în atemporalul onirio : „Pe-a malurilor arbori și frunza este mută — / Misterul lin surîde pe lumea cea tăcută". Lacul ca ochi teluric-silvan, oglindă a iubitei și totodată oglindă cosmică, privire erotică solicitînd nupțiul reflectării, se reconstituie din troheul rafinat al doinei eminesciene cunoscute. Aici se schițează atît un „ochi de pădure", din „huceag de aluniș" și „voiosul luminiș" care cuprinde irisul celălalt, al lacului înconjurat de „trestia înaltă" (genele), cît și legănarea lui indicată atît lexical, explicit, cît și prin balanța ritmică a enumerărilor : „Legănîndu-se din unde, / În adîncu-i se pătrunde / Și de lună și de soare / Și de păsări călătoare, / Și de lună și

de stele / Și de zbor de rîndunele / și de chipul dragei mele".

Lacurile metaforic-cosmice, solare, „a grădinelor de roze tăinuită oglindire", lacurile selenare din *Sărmanul Dionis* nu ies din regimul armoniei edenice erotizante, potențate de un „narcisism individual și cosmic" (Bachelard, *op. cit.*). Iată așadar că Dionis și Maria sosesc „pe malul mirositor al unui lac albastru, ce oglindea în adîncu-i toată cununa de dumbrave ce-l înconjura, și deschidea ochilor o lume întreagă în adînc". Invocarea eminesciană a oglindirii poate fi considerată un manifest al lacului privit ca celulă ideală a topophiliei romantice : „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind. / Dumbrava cea verde pe mal / S-oglindă în umedul val, / O stîncă stîrpită de ger / nalță-a ei frunte spre cer. / Pe stînca sfărmată mă sui /, Gîndirilor aripi le pui..." Există în acest fragment din postuma *Frumoasă-i*, nu numai lacul-ochiu inițiatic al teluricului, expresie a voinței de a privi celestul, ci și dinamica închis/deschis, descendent (lacul)/ascensional (stînca), feminin (apa)/masculin (mineralul), „dumbrava"/pădure, alt spațiu matricial chtonian, — o întreagă topophilie specific-eminesciană subordonată și în acest caz naturii ocrotitoare. În centrul coborîtor al acestor adăposturi edenice, înconjurat de trestii, dumbrave și stînci se află cuibul, ochiul cald, legănător al lacului erotizant.

*

Stilizarea pe care simbolismul o impune formelor naturale explică transformarea lacului silvan „sălbatec" în bazinul ornat cu statui al parcului. Atunci cînd însă nu face parte din mult invocatul la noi Luxembourg cu aleile-i umbroase, lacul postromantic devine ochi bolnav oglindind astre alterate, o apă moartă ca la Edgar Poe, treapta intermediară a demitizării simbolurilor în poezia nouă.

Barbu Solacolu explică această degradare a„ oglinzii" romantice ocrotitoare și transparente prin infuzarea conștiinței (scindată faustic) în sintagma metaforică „apele

Scanned with OKEN Scanner

gîndirii". Poemul *Decor* inițiază raportarea „gîndirii stătătoare" ce „plutește despletită" la „apele de baltă" care deformează revelațiile cosmice ; „leagănul" ideal își păstrează forma alveolară, pierzînd în schimb facultatea transcendentă și substanțializîndu-se printr-o chtonie coclită. Luna devine otravă acidă, „ochi hain, sticlind" peste „O pajiște verzuie, argintată, — / întinderi de minciună și leagăn de-ndoială". Strălucirea impostoare „închipuie sticlirea din apele nălucii", ceea ce înseamnă în cele din urmă cecitatea — „duh de moarte pe apa bălții lucii". Irisul, privirea teluricului transfigurat, harul ontic se acoperă de albeață lunară/infernală : „Pe apa otrăvită marame în plutire / acoperă argintul din luna-ntr-un pătrar. / Miasmele tăcerii se-mplîntă în gîndire / și vîrcolacii-n ropot călări pe trestii sar".

Ion Pillat lasă să se deducă imposibilitatea transcenderii ca reflectare uranică din implicația aparent picturală, de pastel, fără a o enunța conceptual. Ochiul iazului (din *Balta*) și-a pierdut lumina, calitatea de „oglindă", acoperit cu un metal strălucitor, deși opac („cositor"), sub acțiunea bacteriilor invizibile care alterează materia și devitalizează vegetalul făcîndu-l mineral". „Coclindu-și putregaiul și apele amare, / Zărirăm în arșița cumplită de amiaz / Pe Bărăgan, departe, lucirea unui iaz : / Opală moartă prinsă într-un inel cu sare. // Ți-am spus pe țărmu-i : — Balta aceasta mă-nfioară. / Nu tremură pe dînsa nici cer, nici nor, nici zbor. / Și sub povara sură și grea de cositor / Oglinda ei nu simte lumina din afară !" Transfigurarea „apei murdare" redevenită „grădină" (ultima strofă) sub „lumina serii" nu dizlocă reveria regresivă dominantă, împăienjenirea și moartea lacului.

Lucian Blaga concentrează remediul experienței în viața arhaică, atemporală a formelor teluric-minerale, reci, și crede în privirea limpede a „iezerului" (lac montan). În mod explicit acesta are funcția și harul de a vedea, reflectînd uranianul și timpul însuși". „În pîlnia muntelui, iezerul netulburat / ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis. / Oglindește un zbor prea înalt și ceasul /

Scanned with OKEN Scanner

curat, ce i-a fost o dată promis, // Cată lung Ochiul spre Nord și spre vîrste / și mulcom apoi spre vînătul cer. / Visează-n amiazi despre rodii de aur, / care se coc, senine, în ger". „Magică oglindă" a sintezei elementare în care „sufletul" poetului „se privește" reclamă reveria aceleiași teme imaginare, a ochiului privirei eternă: „Grav, lunatic, umblă gîndul / pe limanuri, lîng-o apă. / Să se-nchidă, ca s-adoarmă, / nici un lac n-are pleoapă" *(Insomnii)*. Dar afirmația timpului fast al elementelor vizionare marchează trecutul ideal cu „vulturii" (embleme ascensionale) armonia sonoră ce „se ridica din brazi" și lacrimile poetului, „ape moarte", congenere lacului montan de odinioară, cînd „Ochi atotînțelegător era iezerul sfînt". Epitetul (eminescian) cufundă „iezerul"/lac în timpul mitic al sacrului, al echilibrului benefic, nealterat de luciditate, știință și experiență. Lacul lui Blaga, departe de a fi oniric, feminin, cald are privirea tăioasă a ontologiei extrapolată într-un anotimp fast, pierdut, al înfloririi contemplative, insomniace.

Emil Botta nutrește ca romanticii delirul revărsărilor acvatice dar și al apelor alveolare, ascunse, erotizant-feminine, pe care „Plutim frumos / Ca pe lacul lui Lamartine". Mai cu seamă thanatic, lacul se va cufunda la acest poet în teluricul descendent matern, în „răcoarea mutei, a măicuței, a gropii". Viața ca vibrație vegetală silvană și reflectare acvatică, într-un cuvînt viul ca legănare a femininului se deplîng într-un lamente incluzînd formele ocrotitoare ale topophiliei pe care le-am trecut în revistă pînă acum: „Părăsitu-m-au visul, voioșia, pădurile, / uitatu-m-au ceruri și ape sihastre / și tremurate prietine astre". „Ape sihastre" capătă prin epitet semnificația elementului inalterabil, solitar, iar oglindirea astrală realizată prin pulsații („tremurate... astre") punctează spațiul ondulat. Solitudinea thanatică, („sicriu", „făclieri" ca emisari), „zidul uitării" din monologul adresat mamei ajung la reveria apelor solitare, moarte și probabil opace: „Nu-i nime în jur, nu e nime — / nici unda nu bate, nici undele știme".

Structurat sub auspiciile maternului erotizant cu barca drept complement și izomorfii precum „oglindă" „leagăn",

Scanned with OKEN Scanner

„ochi", lacul ca formă a reveriei romantice facilitează nuntirea transcendentală ce reclamă, subiectiv, dorul și amintirea iubitei. Deschis metafizicului, lacul se mai oferă descifrării prin reflectarea alfabetului celest, devenind în acest caz speculum inițiatic. Oricum beatitudinea transparentă și legănătoare, lamartiniană, prezidează ambele conotații romantice, spre a ajunge la alunecare în trecut, opacizare, orbire și sugestie negativ-thanatică în poezia postromantică.

f. Această formă a topophiliei romantice conjugă structura sferică a grădinii edenice avînd un axis mundi în centru (stîncă, munte sau peșteră), cu semnificația genezic-thanatică a oceanului care o înconjoară. Imagine contrasă și perfectă a cosmosului, ea are totodată binecuvîntarea celestă, delimitînd sacrul de vîltorile profanului. Privită ca teritoriu privilegiat al antropologiei, insula reprezintă obiectul utopiei, al regăsirii de sine, al stării naturale, adamice (G. Liiceanu, *Tragicul, ed. cit.*). De aici decurge și natura ei erotizantă, conjugată cu o floră sălbatecă, o climă solară pătrunsă de cîntecul mării și de priveliștea cîntătoare a izvoarelor și a lacurilor.

Faptul că dincolo de romantism, insula înregistrează mult mai puține invocări (ea există de pildă la Trakl) trebuie să ne ducă la concluzia unei identificări apriorice. „Elementele oceanice și nostalgia insulei paradiziace, afirmă și Mircea Eliade, aparțin în general romanticilor, căci romantismul a descoperit oceanul (...) i-a interpretat simbolismul" (*Insula lui Euthanasius*, Ed. Fundațiilor, 1943). Cîteva exemple ar constituit nu atît o probă istorică a formelor, cît relieful ideatic al unei reverii. În *Visările hoinarului singuratic* (V. ed. cit.) Jean-Jacques Rousseau se reîntoarce în utopia timpului care își află sacralizarea în insula Saint-Pierre, „roditoare și singuratică, izolată prin natura ei și despărțită de restul lumii", la „granița dintre ficțiune și realitate", „dulcele azil", loc al „extazelor", departe „de toate patimile pămîntești" și al reveriei care restituie „clipe de visare și singurătate". Într-unul din poemele byroniene mai puțin cunoscute, *The Island*, se evocă iarăși natura adamică a in-

Scanned with OKEN Scanner

sulei oceanice unde naufragiază Torquil și are loc idila lui cu Neuha ; la fel în *Don Juan* ironia corozivă nu atinge zona utopică a insulei, paradis al eroului iubit de Haidé. Din toate aceste considerații, incluzînd forma circulară, putem ajunge odată cu G. Durand la ideea izomorfiei feminine pe care o reprezintă insula ca spațiu alveolar în mijlocul marilor ape.

Dimitrie Bolintineanu, cîntăreț al naturii exotice „donjuanești", al Bosforului și al Arhipelagului, intuiește și în virtutea senzualității sale genuine, paradigma feminină a insulei. Acuzat-erotizantă, „lina Propontide" ivește „sub al aurelii tinerel sărut" „sînul virginal" încununat de insule. Orchestratorul temelor romantice, pionier al reveriilor lor românești, poetul include insulele într-o anatomie sexualizată : „Colo se arată niște insolițe, / Strălucind la raza stelei lui Lial, / Astfel ca un negru cuib de aluniță / Care încunună sînul virginal".

Insulele adăpostesc în *Conrad* iubirile mitizate prin stilizare duios-preromantică : în Sestos se evocă idila Hero-Leandru (mult cîntate, ambele de Byron), în Lesbos „al Saphii vechi locaș" argumentează amintirea eternă despre „a bardului ursită" și iubirea tragică pentru Alceu. Rodos, scăldată de „ape limpezi" cu „farmec răpitor" exprimă mai limpede utopia „edenului" oriental „Cu insola frumoasă, locaș de tinerețe, / Să merite cununa prin rară frumusețe". Armonia ei exotică contrazice „clima rece" (cf. dihotomiei curentă în romantism) printr-o pledoarie pentru exilul sudic : „Trăiește scurta viață ce Dumnezeu ți-a dat / În clime fericite, sub aerul curat, / Sub soarele cel splendid, sub cerul ce străluce, / Căci locul țării este oriunde-i soare dulce". Iată, inflexibilul patriot extinde opțiunea lui asupra întregului teritoriu al imaginarului cald, feminin, marcat de registrul mării și al insulei.

Mihai Eminescu dă în *Cezara* „cea mai desăvîrșită viziune paradiziacă din literatura română" (M. Eliade, *Op. cit.)* ; unită cu teoria euthanasiei schopenhaeueriene, realizabilă în insulă. Aici Cezara/Eva (materia senzorială) vine spre a-și regăsi emisfera (gnostic/platoniciană) prin Ieronim (Adam/Înger căzut). Euthanasius, spirit tutelar

Scanned with OKEN Scanner

al edenului sferic, supraraționalul realizat prin asceză și exemplar prin moarte acvatică, oferă îndrăgostiților modelul thanatic pe care aceștia îl vor și urma într-o anexă manuscrisă, *Moartea Cezarei* (Ms. B.A.R. 2284 ff. 34—42, descifrat de D. Murărașu). Plutirea lor comună se face în apa lustrală a mării, matrice cosmică, ultima pleură a insulei edenice : „Marea purta în patul ei moale și albastru două cadavre unite, strîns îmbrățișate — iară vîntul trecînd prin crengile unui arbor vechi mișca, între crengile aplecate, oasele albite de curgerea apelor, ale unui om cu barba lungă a cărui profeție se împlinise".

Pentru a ajunge aici, cei doi trebuiră să regăsească paradisul pierdut, spațiul regenerării, dotat cu energia interferatoare dintre eu și „gurile înmiite ale naturii". Acest cosmos perfect, teluric și evident sferic în mod concentric, apare marcat de muntele axial „ce acopere maestru gura unei peșteре, care duce pînă înăuntrul insulei". Abia aici se revelează, prin descindere în matricialul văii „adinci", edenul, altfel ocultat de calota inert-minerală — „o grămadă de stînci sterpe înălțată în mare, fără vegetație, fără viață". Inițiatul, Euthanasius, cel ce știe drumul novalisian, „un singur loc de intrare" este posesorul „gramaticei semnelor". Iată cum insula organizează elementele într-o paradigmă a naturii materne, calde, animale (de la anima). Peștera din „dumbrava" „de portocale" „casa" și „prisaca" lui Euthanasius purtată de o altă insulă anamorfotică („mică") are gravate pe pereții „de granit" semnele miticului anistoric : „ornamente și basoreliefuri" reprezentînd perechea primordială și „inocența primitivă" a ei. Prin metempsihoza implicită ce intră în antropocosmia romantică, cei doi se reiterează atît în mitul elen (Venus și Adonis) cît și în orice altă formulă a erosului arhetipal (Cezara și Ieronim). Scrisoarea lui Euthanasius construiește în jurul acestei celule inițiatică, regresivă, *peștera* (pe care o vom introspecta) toate formele topophiliei ocrotitoare trecute în revistă de prezenta secțiune a cărții. Alveolele edenice înscrise una într-alta cuprind astfel *valea* „acoperită de snopuri de flori, de viițe sălbatice, de ierburi înalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată" „rai pămîntesc" „înconjurată în toate părțile de stînci nepătrunse,

Scanned with OKEN Scanner

care stau ca un zid dinspre mare". Urmează *lacul*, spațiu hierogamic și el, în care izvoarele „cu argintul lor transparent de viu" se aruncă „în brațele bulboanelor". Toate aceste paradigme feminine ale edenului extrem de organic al formelor descendente (peștera, dumbrava — insula mică — lacul — valea — stîncile — insula însăși — marea) și circulare realizează un eros în egală măsură elementar al aerului vibrînd de „lumina soarelui". Multiplicat și materializat în corpusculi, aerul îndrăgostit se divide în „mii de albine" care „cutremură florile lipindu-se de gura lor" ca și, în lacul edenic, izvoarele contopite în „bulboane". Vibrația sugerată, aici „tremurul", comunică aceeași calitate de „leagăn" sferelor telurice deschise în ascensiune spre acea „regiune anumită de aer", tot o alveolă mîngîietor-sferică, „un azur întunecos, limpede, transparent, și numai din cînd în cînd cîte un nourel alb, ca și cînd s-ar fi vărsat lapte pe cer". Lichidul matern oferit aerului orientează reveria edenului *feminin* în care elementele ca și sferele se reîntregesc, pămîntul cu aerul cald pe de o parte, pămîntul cu apa, pe de alta. O proiecție a nuntirii, una antropocosmică, se va realiza prin erosul thanatic, transcendent al lui Ieronim și a Cezarei. Toate aceste izomorfii conotative, și ele învelișuri ale întoarcerii spre sacru prin refuzul profanului, se realizează prin ancorarea în insula paradiziacă feminină a lui Euthanasius.

Poezia eminesciană, mai ales aceea a postumelor, dar și *Mureșanu* (1876), ordonează insulele în funcție de decizia Magului sau a Regelui Somn de a-l smulge pe visătorul faustic din spațiul profan. Întîi, acesta din urmă se cufundă în epopee anistorică, iar Dacia teluric-montană se arată a fi străbătută, ca „infinit-acea grădină" de „largi oglinde" ale fluviului. Închegările sferice sînt himerice, în imperiul tranziției, deși nu mai puțin emblematice. „Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier", participînd la erosul reflectării acvatice / uraniene în „oglinzile măreție". Vegetația lor sudică trimite spre reveria lui Euthanasius cu dumbrăvi „de portocali", pentru că aici „un rai dulce" „cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră de-aur / *Insulele* se înalță cu dum-

Scanned with OKEN Scanner

brăvile de laur" (s. ns.). Triada feminină, marea — „luntrea" „de aur" / „leagăn dulce", — insula există și în *Povestea magului* unde inițiatul descinde din „astrul natal" „Pe mare, care-și mișcă mii valuri tremurînd" (calea de acces a lui Hyperion). „Lebedele argintoase", simbol esoteric, vin spre a trage luntrea „Din insule bogate cu mari grădini de laur", cu alte cuvinte din Thule, limită spațio-temporală a imaginarului. Aceleași embleme ocrotitor-alveolare se află în stăpînirea regelui Somn. „Din insule bogate sfîșiind apa iese / O luntre cu vîntrele ce spînzură sumese". Tot în insulele plutitoare „se-oglindă-n apa-albastră de aur portocale", ele însele (insulele) pornind în deriva atemporală ca „sarcofage înalte plutind pe-unde senine, / Acoperite numai cu flori și cu poiene / Uriești..." Legea regresivă a istoriei duce la imersiunea acestor alveole hipnotice: „Apele devin sure... și-n blînda lor cîntare / Dispar ca sarcofage insulele în mare" (sarcofagul se adaugă spațiilor claustromorfe mai sus notate). „Călugărul" Mureșanu, „fantasticul ascet", „al mării Dumnezeu" visînd Chipul, topit și el în erosul elementar, ascultă cum „din insulele sfinte străbat cîntări ferice".

„Insulele sfinte" sau „o insulă în farmec", sintagme eminesciene, reunesc utopia rousseauistă care elimină conștiința tragică prin transcenderea finală, nu înainte de reveria sfericității edenice între marile ape.

Alexandru Macedonski vede în insula sudică, solară, elementul fără îndoială feminin hierogamic, supus erosului neptunic: „De sidef și de-aur roșu sub al cerului azur, / Zveltă insula apare și sporește, minunată, / Sărutată cînd de valuri, cînd de vînturi asaltată / Printre-ocolul albei spume, — crini regali jur-împrejur". Dezgolirea și înnotul insulei „sărutată" de valuri apare și în *Thalassa (Calvaire du feu)* unde ea are „o carne frămătătoare de aur strălucitor". Soarele adaugă atît în *Lewki*, cît și în proza poematică o fervoare antropomorfă, insula devenind un „uriaș pat nupțial". Plantele, pietrele capătă o structură cu virtuți organic-orgiastice în „intimitatea lor anatomică", semnalate de roșul ce „palpitează", „Via purpură de sînge a solarei agonii". Odată cu atenua-

Scanned with OKEN Scanner

rea ignică prin „seară palidă“ poetul nu mai explorează reveria panerotizantă, ci, dimpotrivă, virtuțile transfiguratoare ale insulei cuprinsă de *legănare*, cînd „vibrează cer și apă“. Invocarea lui Apollo („strălucitule Apollo“) și a Dianei constituie subtextul regresiei temporale spre un „imn din veacul legendar“ din care, conform figurii centrale a poeticii macedonskiene, „iese zbor de biruință“. Sublimată, feminitatea insulei devine hipnotică și imaterială în această reverie utopică : „Oh ! Și visul meu e tocmai c-ale undei legănări...“ Mitul panic urmărind-o pe Syringe, „nimfa blondă“ se alătură cortegiului mitologic elen, corespondent cunoscutei secvențe dionisiace din *Memento mori*. Iată însă că în urma excesului solar hierogamic se instaurează vegetativul nocturn, „zăpadă selenară“ topită în unda care „se rostogole alene de fiori cutremurată“. Finalul poemului celebrează prin paradigme feminine insula contrasă într-o piatră prețioasă („gemă“), ovală, sferică (teluric-alveolară). Ea nu are permanența *casei*, ci fascinația *mirajului* unde se realizează utopia în comunicare cu celestul fertilizant : „Rară gemă, — blondă Lewki, — stîncă unde, niciodată, / Nu s-a pus cămin statornic, ci cămin întîmplător, / Schinteiază tot mai dulce, și aruncă pe-al meu dor / Un reflex din nalta pace de sub bolta-ți înstelată“. Virtuțile alchimice ale pietrei prețioase, insula scăldată de ape și astre, se transferă în sufletul poetului, determinîndu-i transfigurarea, extazul, „dorul“ în spațiul sferic eliberat de povara timpului.

*

Fără să abunde în paginile postromantice, insula ca alveolă a topophiliei materne cercetate ni se pare a persista în reveriile *sadoveniene*. În mijlocul „iazului“, totdeauna oglinditor, („luciul iazului“) sinonimiile „plavie“ sau „ostrov“ concentrează „crusoismul“ (G. Liiceanu, *op. cit.)*, harul regăsirii monadice într-o natură ocrotitoare, acvatic-virgină, — „copilăria lumii“, vîrstă de aur. Refuzul adolescentului școlar de a părăsi „raiul“ din Nada-Florilor conține tocmai, explicit, „fiorul“ și „o scuză *romantică*“ (s. ns.) de a se fi integrat sufletului naturii aici, „între ape line, stufuri și cer“, între teluric feminin și

Scanned with OKEN Scanner

celest. Aventura cinegetică nocturnă culminează „în ostrov, în fața unui luciu adînc și limpede", „în singurătate", între .buruieni și papuri ale insulei plutitoare". Imaginea ploii fertile trezind la viață fauna acvatică „fiica mîlului primordial" se condiționează tot prin legănare, fior, „*tremurul* (s. ns.) ploii călduțe". Astfel insula — „ostrov" oferă eului esențele : „bucuria vieții și a morții și a transformării necontenite", concentrînd erele geologice într-un teritoriu al utopiei și al primordialului.

Scanned with OKEN Scanner

II. SPAȚII ALVEOLARE ÎNCHISE

a. PEȘTERA. GROTA. „SPELUNCA". „HALA". b. FUNDUL MĂRII. „VALHALA".

a. Alte spații alveolare închise, cu un acces de regulă dificil și unul singur, misterioase, întunecate și adînci se deschid sub stînci dure, granitice. Situate la antipodul muntelui înzestrat cu „frunte" ascensională, ele împart ca cel dintîi axul de simetrie al lumii, dar și dialectica simbolică descindere/ascensiune, închis/deschis, regresie/elan aerian, teluric/uranic, tenebre/lumină, materie/spirit, feminin/masculin. Fapt e că înainte de a accede spre înălțime, eul trebuie să-și piardă conștiența, devenind un sine în viscerele cavernei. Datele fizice ale acesteia, faptul că are o boltă (= cer), pereți granitici, o intrare labirintică (poartă), fiind adăpost (casă), *alt tărîm* decît pădurea și culmile montane, o înscriu între imaginile repaosului, ca „absolut al forțelor nocturne" (G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du Repos*). În sens psihanalitic, față de solaritatea muntelui, ea reprezintă „inconștientul absolut". Ca formă spațială a geologicului, peștera este o lume contrasă, *„imago mundi,* un Univers în miniatură (...) plin de nenumărate virtualități (...) și multiple moduri de existență (zei, demoni, sufletele morților etc.)" — Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Gengis-Han,* ed. cit. Potențele ei de geneză cosmo-antropologică, atestate de mitologii arhaice și creștinism (Peștera de la Bethleem) o înscriu între formele teluricului matricial, izomorfie a casei mormîntului, oricum a participării la lumea naturii ocrotitoare. Ca tabernacol subteran secret, ea în-

Scanned with OKEN Scanner

corporează toate conotațiile miturilor care au considerat-o ca *topos* al inițierii, fie de renaștere a lui Dionis, fie, mai frecvent, ca adăpost al Mumelor telurice Cybele/Demeter/Attis/Diana/Bendis/Dochia, spirite tutelare ale ciclurilor naturale. Doctrinele inițiatice (pitagoreismul) o văd ca zămislitoare cosmologică, spațio-temporală, străjuită în plus de Adastreia, zeița destinelor umane, dar și ca locuință ascunsă a thaumaturgilor ca însuși Pythagora sau omonimul tracic al acestuia, Zamolxis.

Peștera își motivează prezența în catalogul topophiliei romantice atît prin bivalența de formă spațalizată a reveriei față de un spațiu al groazei (al „fiorului" precedat de temerara pătrundere într-un labirint întunecat), cît și prin sălbăticie și mister. Peștera, caverna, „spelunca" (substantiv folosit de Heliade în *Anatolida* și apoi de Eminescu, păstrîndu-i-se nealterată forma latină), trimite prin urmare în romantism la ideea de sacralitate, transfigurare, teofanie, fie spirituală, fie etnogenetică, fie ritual-erotică, îmbogățită de aluviunile culturale respective.

O poetică romantică a peșterii, pe lîngă George Sand, De Senancourt, Maurice de Guérin, Hugo, autori comentați în capitolul respectiv de G. Bachelard *(op. cit.)*, ne apare totuși mai probantă la Novalis, legat de reverii minerale ale descinderii și nemenționat de autorul francez, ca și la Jean-Jacques Rousseau, pionier al spațiului colosal. Visătorul îndrăgostit din *Discipolii la Sais* mereu „cufundat în sine" caută spații matriciale corespondente melancoliei sale, de aceea „Peșterile și pădurile erau locurile la care ținea cel mai mult". Heinrich von Ofterdingen, dimpotrivă, va afla în spațiul acesta închis misterul extatic al transcendenței, floarea albastră ; și pentru că inițierea privește sfera spiritului, departe de a fi tenebroasă, peștera descoperită de el sub „gura unei galerii tăiate în piatră" scînteiază într-o lumină magică : „Pereții grotei erau acoperiți de această fluiditate care nu părea fierbinte, ci răcoroasă, aruncînd asupra lui doar o lumină stinsă, albăstrie" (Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen, ed. cit.* trad. de Viorica Nișcov). Ambivalența romantică a peșterii reiese limpede dintr-o scrisoare a lui Rousseau din 1763 către M. de Luxem-

Scanned with OKEN Scanner

bourg. După ce precizează accesul dificil, Rousseau stabilește analogii arhitecturale somptuoase depășite de „l'ordre de la nature" ; încăperea („superbe salle") împodobită bogat de stînci, „une espèce de l'estrade", o boltă și o deschidere („gallerie souterraine") comunicînd cu muntele. Pe de altă parte, groaza romantică respiră din descrierea galeriei subterane nesfîrșite („cet effroyable lieu") care descinde întruna, cufundîndu-se în abis („les gouffres et fondrières") — J.-J. Rousseau, *Pages choisies*, Armand Colin, 1922. (Imaginile infernului dantesc se impun și ele memoriei noastre culturale). Grota mai poate emite discursuri premonitorii, dotată cu vedere teribilă („ochiul negru" al peșterii, altă formă de organicizare) la Victor Hugo, putînd adăposti pe de altă parte, erosul auroral, adamic.

Asemenea implicații simbolice adverse interferate cu simbologia mitică a acestei forme spațiale se decelează în romantismul românesc, beneficiar, cum știm, al unei geologii montane impresionante. Peștera poate contrage natura, supunînd-o interiorului civilizat în forme exotice fastuoase, cînd vegetația formează perdele, ferestre, iar iarba moale, covorul. Atunci cea dintîi devine *odaia* nupțială a primei perechi, cu funcțiune antropogonică în *Anatolida* lui *Heliade*. Deși am analizat secvența lirică respectivă ilustrînd prin ea tema grădinii edenice, nu putem neglija de astă-dată identificarea spațiului *subteran* ce o adăpostește. E vorba de grotă, centru al grădinii, sacralizat prin erosul „natural" al primei perechi și împodobit cu „flori, viță în festoane, cum nu produce arta", „tapet de iarbă cu flori presemănată" care „suav decora *bolta*, *părețîi* și *intrarea*" (s. ns.). Aceste ultime indicații topografice au funcția de a suplini fixarea lexicală a spațiului prin substantive ca *peșteră*, *spelunică*, *grotă*, indicîndu-i însă explicit funcția antropogonic-mitică. Astfel, ocultare a nominalizării peșterii : „Sancturarul / Misterelor divine" are menirea de a prolifera „întreagă omenirea spre-a popula pămîntul". Nunta însăși implică simboluri erotic-mitice (fiind „ritul misterelor vieței") cum nu se poate mai firești în adăpostul teluric-matricial. Nu fără legătură cu viziunea lui Heliade, dar și cu aceea a

Scanned with OKEN Scanner

lui *Macedonski*, din *Thalassa*, ne apare celebrarea erosului primordial la Byron, spirit tutelar al ambilor poeți români, în *Logodnica din Abydos* și *Don Juan*. În ultimul poem scepticul erou regăsește pe țărmul Elladei farmecul „barbariei" naive, iubirea lui Haidé, fiică a piratului Lambro, iubire celebrată într-o peșteră cu aceleași implicații rituale. Macedonski, trecut prin fervoarea lui André Gide și D'Annunzio, nu pregetă să consacre cuplului Thalassa-Calliopi, adăpostul grotei, tabernacolul unui templu antic dispărut, cu „dale strălucitoare" și un „cub masiv de onyx răcoros". (Natura primară face loc după 1900 stilizărilor, conjugate cu atracția poetului român pentru strălucire minerală și pietre prețioase).

Romantismul „negru" face ca peștera să devină gura premonitorie a destinului, organicizarea fatalității prin emisii vocale teribile. Zeități tutelare ale peșterii, pitiile mitologice, reapar astfel în ipostaze mefistofelice, demoniace de care Goethe cu *Faust* nu este străin (vezi vol. I al studiului). Un astfel de rol îl are „geniul abisului" în poemul lui *Radu Ionescu* explorat anterior ca probă a imaginarului montan. Aici apare *abisul*, („negru abis", „abisul cu oroare") peșteră supradimensionată văzută sub furtuna cu „lumini fulgerătoare". Zeitatea sa tutelară va fi însăși „moartea", semnalată prin voci ale naturii infernale : „vînturi distructoare" conținute în cavitatea descendentă a abisului, polarizat față de „-naltul munte" dotat, evident cu o „frunte". Abisul piric, centrul visceral al vulcanului devine apoi, animat, spiritul malefic ce-i rostește damnatului („Copil al suferinței") premoniția fatală a tranzienței : „Abis ! ce de imperii uitate prin morminte / Și ce de timpuri, seculi în sînul meu s-au stins !" Abisul ca spațiu subteran nocturn reclamă regimul selenar, a cărui stringență Radu Ionescu o intuiește, prin corespondențele caducității simbolizate prin astrul devenirilor ciclice.

Fantasticul romantic mai află în spațiul nocturn al peșterii un topos ideal al vrăjilor, al transmutațiilor alchimice, al invocărilor magice și al resuscitărilor, succedînd teofaniilor mitice. Înainte de Eminescu, cel ce consacră atît vizual cît și muzical imaginea literară-princeps a acestei forme simbolice, *D. Bolintineanu*, simte nevoia

Scanned with OKEN Scanner

de a o invoca în cel mai cunoscut poem al său, *Mihnea și Baba*. Începutul realizează un concert al groazei romantice prin beznă, morminte, plînsul bufniței, urletul „demonilor", dar și prin condamnarea tiraniei politice, (tipică pentru militantismul literaturii noastre) : „Cînd lampa se stinge la negrul mormînt / Atinsă de aripi, suflată de vînt ; / Cînd buha se plînge prin triste suspine ; / Cînd răii fac planuri cum au a reține / În barbare lanțuri poporul gemînd ; / Cînd demoni și spaime pe munți se adună / De urlă la stele, la nori și la lună, / Într-una din peșteri, în munte rîpos, / Un om oarecare intră curajos." (Remarcăm parantetic știința sonurilor tînguitoare ce ne sugerează prin amfibrah *Mortua est* — „Făclie de veghe pe umezi morminte", dar și, lucru mai important, succesiunea incantatorie a secvențelor infernale). După sabatul spiritelor de „pe creștetul munților" la lumina lunii, imaginația poetului descoperă spațiul ascuns al magiei oculte „în peștera Carpaților", pentru că „Aci se fac misterele / De babe blestemate, / Ce scot la morți arterele /, Și hîrcele uscate". Prezența focului inițiatic, punct luminos complementar tenebrelor, se invocă de asemenea muzical, sugerîndu-ne metrica postumei eminesciene *Vis* : „O flacără misterică / Dă palidă lumină, / Iar stîlpii în biserică / Păreau că se înclină". Gravitația zidurilor spre adîncul teluric însoțește viziunile descendente, învăluite, ca și sosirea lui Mihnea, în melopee armonioasă. Domnul criminal, „tiranul barbar", solicită Babei un ritual magic, motivația logică devenind inutilă prin prezența eufoniei plînse și în acest sens eminesciene : „Și vorba-i, cum geme în zid vijelia, / Din colțuri în colțuri grozav răsuna", muzica subteranelor ce se va sublima în *Strigoii*.

Peșterile *eminesciene*, pe care poetul le numește „spelunce" (lat.), și „hale" (germ.), amplifică imaginea subteranei misterioase printr-o arhitectonică de cavități gotice cu bolți granitice, ca și „murii". Oglinzile negre ale acestora din urmă adîncesc volumele, reflectînd totodată scena ritualului propriu-zis și, neapărat, flacăra din mîna inițiatului, sîmbure luminos în bezna obligatorie subteranei. Peștera eminesciană reclamă prezența magu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, autor al teofaniei erotizant / necrofile, după ce Arald, „stăpîn peste avari" ajunge „la poala de codru-n vechii munți". „Preotul cel bătrîn", mineralizat și orb, alt semn al sacrului atemporal, se pregătește s-o resusciteze pe „regina dunăreană" printr-un drum catabasic „În poarta prăbușită ce duce-n fund de munte", deschidere spre un „dom de marmur negru" cu „ziduri ca tuciul lustruiți". Oglinda, „zid de marmur negru" refractă „para lungă", „albastră" a „candelei". Dar „domul" păgîn al preotului (în incidență cu istoria mitică a Daciei, căci e preotul lui Zalmoxe), pe de o parte goticizat prin însăși denumirea sa, are iarăși o „hală" subterană, pentru că la incantația oraculară a elementelor se clatină „stînci în temelie" și „bolte". Palatul lui Arald apare ca izomorfie a domului / peșteră, avînd și el „pe-oglinzi de marmuri negre un negru nimitez" și tot un „templu"/peșteră este și domul funebru final din *Strigoii* care adăpostește îndrăgostiții. „Noaptea mărețului mormînt", vers lapidar, fixează fără dubii semnificația nocturnului matricial pe care îl deține la Eminescu reveria peșterii stilizată ca hală de dom gotic.

Magul, pandant (mitic) al „preotului" (istoric) domină atît un „munte cu fruntea sterpită, / deasupra de lume, deasupra de nori" cu înfățișare corporală antropomorfică (vezi cap. *Muntele),* cît și subterana, „peștera neagră" „prin ruini, prin stînci grămădite". Încă o dată peștera, rezervor al unei *mana* telurice, se arată ca interludiu al ieșirii la lumină, semn spiritual al contactului cu absolutul. Descifrînd în cartea astrologică destinul aberant al genialului fecior de împărat, zăvorînd furtunile tot în peștera ocultă, „neagra-nchisoare în fund de pămînt", Magul îl cheamă pe tînăr spre inițiere „în salele-mi mari", *„spelunci"*, *„hale"*, toate sinonimii eminesciene ale peșterii. Apelul magului presupune că revelația poate avea loc numai în taina adîncă : „Urmează-mi în munte, în salele-mi mari". Colosalul geologic pe care l-am cunoscut în latura sa transcendent-solară se extinde și în registrul nocturn/subteran, păstrînd aceeași supradimensionare specific-eminesciană : „El zice și-alene coboară la vale, / La porți uriașe ce duc în spelunci. / De stînci prăbușite gigantici portale / Descuie și intră în mîndrele

Scanned with OKEN Scanner

hale / De marmură neagră, întinse și lungi". Adjectivele fixează lexical gigantismul imperiului magic subteran („porți *uriașe*", „*gigantici* portale", „hale... *întinse* și *lungi*"). Încă o dată, culoarea neagră, a revelației oculte, devine atribut al „halelor" rituale transformînd zidurile de marmură în oglinzi : „A murilor marmuri lucind ebenine / Ca negre oglinde de tuci lustruit". *Povestea magului* ilustrează cea mai amplă imagine eminesciană a peșterii imperiale care interferează arhitecturalul cu natura : „Pilaștri de aur pe muri se coboară, / Pe jos sînt covoare țesute-n flori vii", iar invitații „trec și prin bolte săpate-n granit". Aerul „dulce ca-n noaptea de vară", parfumurile din „*hala* cea mare", „apoi o „sală, cu miroase plină", „adormite miroase", „flacăra lină" (semn ritualic), „Potirul albastru viorelei cei blînde" fac din „spelunca" montană imperiul resuscitării. Întîi împăratul, mort, se întruchipează, pentru că se reflectă în „marmoréii muri", apoi „Pe-oglinda cea neagră, profundă și largă / Încet-încet pare o umbră de-argint", Somnul androgin. Oglinzile negre de marmoră fac din uriașa peșteră eminesciană o sinteză a lumilor, aparență și esență, viață și moarte, real și supra-natural în continuă interferență, declanșată de sinestezia olfactivă și sonoră. Această cavitate magic-transfiguratoare fastuoasă, regală mai are în *Povestea magului* o ipostază negativă, degradată „negrele spelunce" printre „stînce bătrîne schelete" unde „În scorburi de părete trăiește un biet călugăr", formă metempsihotică a Feciorului damnat, devorat de „umbra argintie" a visului. Ultima „hală" subterană, „claustrul" Feciorului/Călugăr și cea mai abstractă, este însăși viața figurată în materie telurică, antropocosmică, zămislitoare de „forme de lut". Renunțînd la mărire, eroul nu poate renunța la arcanele vieții : „În van în a lui urmă a-nchis a lumei ușă / La visele ei tulburi, cu mari deșertăciuni". Părăsirea „claustrului" și rătăcirea pe „țărmuri sterpi de mare", visul, „icoane-aprinse", „un dulce glas de-argint" nu-i poate anula damnarea dar și inconștientul : „noaptea-i sufletească, tainică, rece, stinsă", avînd drept corespondent „negrele spelunce" subterane, „claustrul", cu uși inutil închise. Simbolismul fast, mitic al peșterii reapare însă. În centrul insulei lui Eutha-

Scanned with OKEN Scanner

nasius, eden atemporal, se poate pătrunde numai prin „gura unei peșteре“ de sub „o stîncă mișcătoare“, revelată inițiaților. Atunci insula stearpă se arată ca un amfiteatru, cu un lac, vale, și o mică insulă centrală, o sferă ideală străjuită la margini de stînci. Devenită „casă“ a înțeleptului, peștera poartă pe pereți sculpturile sale, imaginînd antropogeneza în „inocența primitivă“ a lui Adam și a Evei, „idil liniștit și candid“ al primilor oameni. Imaginea grotei se dezvoltă și mai mult prin ochii lui Ieronim, care percepe o sinestezie onirică : „o răcoare binefăcătoare“, o lumină scăpărătoare și, iarăși, reveria edenului condiționat de descindere. Dispunerea sferică a formelor de relief, „sărbători murmuitoare“ ale insectelor, desimea și înălțimea ierbii, „un miros voluptuos“, îl conduc spre peștera cu sculpturi, dar și cu testamentul bătrînului înțelept. Mesajul revelat astfel îl învață pe Ieronim legea contopirii eului cu natura primordială, contrasă în cavitatea subterană, acest „locaș de pace“ cu o grădină „închisă ca o odaie“. Peștera alveolară din *Cezara* este o *imago mundi*, dar și cald adăpost matricial.

Astfel hala subterană eminesciană, fundamental romantică prin simbolismul ei de formă spațială (ritual/infernală, inițiatic/magică, benefic/malefică) pătrunde atît în geologia colosalului, cît și în dualismul metafizic primordial pentru post (spirit/materie, viață/moarte, real/vis) interferate în oglinda neagră de bazalt, a „murilor“ ca centru reflector, ochi al naturii.

Peștera, în fine, poate prezida în romantismul nostru substratul dacic al istoriei, teofaniile Dochiei și ale lui Zamolxe, ambele zeități tutelare esențiale pentru mitologia română. Nuvelele lui *Gh. Asachi*, ce repovestesc în mod romantic istoria Moldovei (vezi și vol. I. *Modéle culturale și literare)* nu ocolesc peisajul montan ca fundal al aventurilor războinice și erotice, și anume, „partea cea sălbatecă a muntelui Pion“ unde Branda își caută scăpare în „locul cel misterios ce din vechime era vergurilor azilul scăpărei de sclăvia barbarilor“. „Locul“ sau „adăpostul“ este „grota Dochiei“ protejată atît de „statuia“ zînei, cît și de o sfîntă, Nona, „femeie vie săhastră“, slujită la rîndu-i de o ciută ce „purta între coarne o cruce mică“. Spiritul religios, ca și sentimentalismul de tip

Scanned with OKEN Scanner

preromantic al lui Asachi îl apropie de Chateaubriand (subiect incitant de literatură comparată). Ciuta o conduce pe Branda, logodnica lui Bogdan spre peștera Nonei, „grota ei apropiată" luminată de „torcii de rășină" avînd pe jos, în loc de covor, „un strat de mușchi". Și iată că în peșteră are loc o teofanie păgînă (coexistînd cu creștinismul viziunilor) de vreme ce Gramen, „junele înamorat", o vede pe „săhastra cu doamna ieșind din grotă în asemănarea Doinei (Doina-Diana, la români zîna dorului și a amorului cast — nota lui Gh. A.), ce răsare din codrul întunecat" *(Dragoș)*.

Desigur că sensuri istorico-metafizice, mult mai grave și conotații literare mai fertile au gravitat în jurul lui Zalmoxis, inițial zeu chtonian străbătînd Carpații la *Bolliac* și retras în locuința sa subterană, conform lui Herodot. În polul adînc al axului lumilor se situează peștera zeului dacic de unde reapare după o „ocultație" de șapte ani spre a da prin epifanie învățătura sa tracilor, conform „unui scenariu mitico-ritual destul de frecvent" (M. Eliade, *op. cit.)*. Dacă la Blaga în drama sa lirică această tramă epică se respectă, putem vorbi la *Eminescu* de o refracție a temei catabasice a zeului Zamolxis. Zeul uranic, înfruntînd oștirile lui Zeus, „în car cu rune" își are spațiul cultic în subteranele Sarmisegetuzei sub „a halelor lungi bolți" înrudite cu peștera arhetipal-eminesciană. Într-adevăr, aici Decebal și „ducii daci" sînt strînși în „halele negre", cu podele de „piatră rece, sură" sub „stîlpii suri", purîtînd „coifuri ca granit de negri". Paralel cu planul istoric interferat astfel cu nucleul imaginii subterane, patronată de zeul suprem, există în *Memento mori* peștera uriașă de sub palatul Dochiei, conducînd structura mitică spre simbolismul benefic al acestei forme telurice. Sub spațiile alveolare deschise ale Daciei studiate anterior *(valea, grădina edenică, insula)* se află subterana palatului regal cu „halele lui negre strălucind ca și oțel", altă ipostazare minerală a oglinzii, luminată de pasul zînei Selene : „La ivirea-i zi se face în *spelunci* de cetățuie" (s. ns.). În pădurile zeilor daci străjuite tot de „poarta solară" și „scările de stînci" se află o uriașă „hală" verde în care „pe negre stînci trunchiate" stau zeii Daciei prezidați de Luna/Do-

Scanned with OKEN Scanner

chia și de fratele ei Soarele. În felul acesta vastele peșteri eminesciene din *Memento mori*, rezervor etnogenetic, cunosc o ascensiune, participînd, spre deosebire de peștera fantastic/ocultă, la simbolismul benefic al luminii celeste — spiritualitatea ideală a Daciei.

Am mai văzut în capitolul *Muntele* valorile inițiatic-etnice atribuite acestei forme verticale deschise, de *Sadoveanu*, poet al Ceahlăului-Pion, considerat centru genetic al mitologiei autohtone. Tot acolo menționasem existența (în polul descendent al axului lumii) peșterii adăpostind magi, sihaștri, mari preoți, oricum inițiați din familia thaumaturgilor romantici și, desigur, eminescieni. Insistînd cu toate acestea, asupra reliefului fizic al cavităților subterane, ceea ce vom și face în rîndurile următoare, va ieși în evidență atît natura imaginarului teluric la Sadoveanu, tributar poeticii romantice, cît și istoria națională mitică implicată în imaginea simbolică respectivă.

Creanga de aur ca parabolă esoterică cuprinde reveria peșterii în capitolul nu întîmplător intitulat *Puterile sufletului erau proaspete și curate în lumea veche a Daciei...* Deși „lumea își întorsese fața către o lege nouă", „credincioșii vechi de la Carpați" cinstesc ritul „fericitului Zalmoxis". Apoi enunțul sadovenian ancorează în reveria minerală dominată de marele preot al zeului dacic, un Deceneu, „bătrînul legii vechi", ca în *Strigoii*. Pînă la explicitarea precisă, („De la peșteră se auzea mugetul bourilor, în hățașurile văii") scriitorul notifică „muntele cel ascuns", indiciu al viscerelor invizibile ale rocilor, spații teofanice subterane. „Mugetul bourilor", semn al lunecării în istoria mitică (de asemenea eminescian) se reverberează nu întîmplător în pereții peșterii, unde ucenicii așează „la altar făcliile de ceară" pregătiți pentru „o nouă înviere a Dumnezeului tuturor veacurilor". Procesiunea „monahilor lui Zalmoxis" condusă de Kesarion Breb urcă în văi spre a primi binecuvîntarea „bătrînului din peșteră"; straiele lor albe, precizează însuși Sadoveanu fiind *„semn al inițierii"*. Ocultarea și epifania lui Zamolxis (vezi M. Eliade, *op. cit.)* se refractă și asupra „bătrînului din munte", care „se vestea satelor, păstori-

Scanned with OKEN Scanner

lor și tuturor neamurilor“ la cinci sau la șapte ani. În zi anumită însă (a zodiei Racului) „bătrînul se retrăgea și el odată cu asfințitul soarelui“ în peștera și „jîlțul lui“ așteptînd ceasul hărăzit al reintegrării în „veșnicie“. Procesiunea coboară „în locul sfînt“, unde binecuvîntarea magului înseamnă „nemărginirea în spațiu, regenerarea necontenită a vieții, jertfa și mîngîierea“. Acest „vechi semn al inițiaților“ făcut de stăpînul „muntelui ascuns“ se înscrie în metafizica doctrinelor esoterice bazate pe corespondența universală (vol. I al studiului, *Modéle culturale și literare*). Caracterul secret al ritualului (ca și cel eleusic, pitagoreic) se conjugă cu forma spațială a cavității subterane pentru că „umbra de amurg a peșterii“ păstrează „ceremonia“ ca „o comoară în sînul graniturilor“. În aceeași cavitate subterană pătrunde în final Kesarion Breb, Egipțianul, hărăzit a deveni succesorul „bătrînului“, „slăbit și căzut în scaunul de piatră“. Dialogul tainic „întru spirit“ nu l-a auzit, iarăși, decît „tăcerea peșterii“ în lumina „candelii“, (element eminescian) și Kesarion, „cel din urmă slujitor al muntelui ascuns“.

Situată în vremea lui Ștefan cel Mare (la fel de potențată prin sacralitate), vînătoarea bourului alb (emblemă în egală măsură a etnicității originare regale) se interferează cu paradigma peșterii inițiatice de sub „poalele Ceahlăului“. Un drum labirintic pe sub stînci și „perdele de verdeață“ va fi străbătut de Ionuț Jder și „sóții săi“ pînă la ascensiunea pe „o culme de piatră“ în preajma Izvorului Alb. Abia de aici, după comunicarea ultimă cu energia celestă, procesiunea descoperă „o ușă îngustă de peșteră“, „firida peșterii“, încăpere „în care se mai păstra un miros vechi de fum“. Urmează povestea lui Ioil către Măria-Sa Ștefan despre „un sfințit schivnic“ cu „slujitorul“ său, bourul alb (animal psihopomp, ca și ciuta Dochiei, la Gh. Asachi), bătrînul „avînd canon singurătatea și mutenia“, dar care, inițiat vizionar și astrolog, „vedea și auzea altfel decît noi, atît în somn, cît și în trezie“. Dispariția (ocultația) schivnicului luat de ape (sugerînd peștera lui Euthanasius) lasă în urmă premoniția „tîlcuirea“ despre biruința lui Ștefan asupra turcilor învăluită în parabola Sfîntului Gheorghe.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate afirma concluziv că peștera sadoveniană esoterică stăpînită de figura Magului concentrează forțele etnogenetice guvernînd epocile mitice ideale ale istoriei naționale. Spațiu al relevărilor oraculare, subterană a Pionului, muntele sacru românesc, simbolul ei va implica axiologia ideii naționale, odată cu relieful spațialității subterane, consacrată de romantism.

Poet al inerției formelor montane, dar și al miticului generic, *Lucian Blaga* va integra semnul peșterii în misterul sacralizării lui Zamolxe. Monologurile zeului izgonit și reintronat de mulțime, coborîrea (novalisiană) în eu reclamă emblema grotei subterane, desemnată de paranteza de regie : „Într-o peșteră, gura ei se întrezărește în fund. Noapte. Totul se petrece ca într-o lume de năluci, cu o ciudată încetineală a vorbei". Identificarea prin vechime cu mineralul nocturn, orizont permanent al viziunii poetice blagiene, va fi proclamat explicit în sensul corespondenței romantice cu spațialul (subiectivizat) : „O, stînci, demult ce v-am privit, / m-am prefăcut și eu în stîncă" — motiv existent, am văzut, și la alți postromantici ca *Sadoveanu* sau *Philippide*. Comunicarea cu absolutul, esoterismul păgîn (Bătrînul) și cel creștin (Tînărul) vor fi punctate de semnul relevării prin omologia unui catabasis subteran : „M-am coborît tot mai adînc în suflet. / Unde sunt, unde sunt ? / Tot în peșteră ?" Spațiul oniric, euthanasic al acesteia, abstragerea de suferință prin „uitare" se declamă explicit : „Peșteră, peșteră ! / Mi-ai îmblînzit iernile și mi-ai dospit trecutul / sub ocrotirea ta. / Unde-mi sunt amintirile rănite / pe care mi le-ai mîngîiat pîn'la uitare ?" Invocată înainte de epifanie, înainte de decizia reintegrării în „patimile" umanului prin jertfă, peștera va fi legatara „unui strigăt" al eroului/zeu. Făptura sa fizică va purta semnul grotei inițiatice prin precizarea Zemorei, pentru că ochii vorbitori ai zeului sînt, zice ea, „ca niște peșteri / încărcate de surîs — și trist și dulce". Adîncul secret, ocultat al peșterii, *privirea* ei esoterică este transferată în ființa genială a tînărului zeu, un succesor hyperionic.

Blaga, ni se pare, încheie circulația acestei forme simbolice fertilă în romantismul românesc prin filonul mi-

Scanned with OKEN Scanner

ticului etnic fertilizat de metafizica simbolismului eminescian.

b. Din perspectiva unei contemplări monarhice, marea poate părea întindere infinită ; agitată de valuri furtunoase, ea devine ocean vertical, rebel (vezi capitolul *Natura sălbatecă și gigantescă).* Imaginată însă ca abis străbătut de raza perpendiculară a privirii, ea apare alcătuită din aglomerări orizontale, de straturi mineral/fluide cînd „placele ei sure", se deschid în adîncuri. O asemenea mare posedă în cel mai înalt grad bivalența simbolică a vieții și a morții pe lîngă o *anima* cosmică. Identificarea poetului cu această ipostază a mării dionisiace, secrete, revelează natura congeneră a inconștientului : „Simțesc în mine spaimele cîntării, / Lumina, sufletul, durerea mării" *(Eminescu).* Într-o asemenea materie adîncă poetul poate visa să se scufunde, să se lase în voia vibrației oniric/funebre a valurilor, un leagăn thanatic ideal. În același sens Poe, mare poet al apelor moarte, o invocă pe Annabel Lee „În mormîntu-i dintre ape vii, / În groapa-i dintre fremătătoare ape vii". Motivăm astfel prin forma alveolară, chiar dacă uriașă, a scoicii marine văzută ca marsupiu thanatic, înscrierea mării între formele naturii ocrotitoare, nocturne.

Mihai Eminescu, singurul dintre romanticii români apt de asemenea viziuni, delimitează marea, închizînd-o la superficie prin „oglindă largă", element în sine reflectant, inițiatic. (Am văzut și în cazul peșterii chtoniene murii de oglinzi în care se întrupează spirite). Aici, evident, oglinda mării — „icoană" captează într-o îmbrățișare celestul, „Lumea senină / Luna cea plină" sau „Țărmuri verzi și cerul sărei / Nor și stea". (Sensul simbolic al mării deschise, în capitolul respectiv anterior). E suficient însă ca imaginația poetului să părăsească această limită orizontală a vizualizării dintre sferele implicate prin eros cosmogonic și să se supună catabasiei, că substanța apei capătă densitatea nisipului care te îngroapă în adîncurile sale sau a zăpezii așternută cu nepăsare peste un mormînt. Introdusă de conjuncția „dacă", indicînd vectorul negatival al imaginarului, viziunea descinde

Scanned with OKEN Scanner

în fundul mării : „Un minut dacă te-ai pierde, / tu, măcar, / Sub noianul mării verde și amar, // Colo-n umeda-i pustie, / Ca-n sicriu, / Te-ai simți pe vecinicie / Mort de viu.“ Sugestia deșertului lichid, sesizabilă în metafora „noianul mării“ și „umeda pustie“ cu dune fluide și transparente, presupune privirea verticală a celui îngropat *sub* straturile „amare“. Pe lîngă densitatea coșmarescă ce *apasă* trupul, țintuindu-l pe fundul mării, apa grea mai are virtuțile unui filtru malefic, „verde“, „amar“, „de mîhnire și venin“, un drog al uitării.

Odată spartă „oglinda“ apei, eul vizionar acceptă legea onirică a scufundării line în somnul thanatic. Straturile superficiale însă, pot suferi mineralizarea regresivă a apei, oglinda hiperbolică a cîmpiei de gheață devenind limita definitivă care face din fundul mării o cavitate închisă, altă, uriașă „speluncă“/„raclă“. „Cine știe, monologhează în acest sens Toma Nour, dacă într-o zi, rătăcit prin aceste pustii de ghiață, nu voi cădea în mare, înmormîntat acolo pînă la învierea morților, în fundul mării înghețate“. Invocînd o asemenea anihilare a suferinței pirice existențiale în mod retoric, în *Odin și poetul* se exaltă „marea înghețată“ „cu iarna ta eternă“ menită a „răcori durerea-mi înfocată“ ; se presupune, iarăși, spargerea oglinzii minerale, moment dinamic al reveriei funebre. Oglinda gheții poate alcătui forme bizare cînd „Miază-noaptea“ „Doarme-n valurile-i sfinte și-n ruinele-i de gheață“. Substanța apei adînci va fi densă, opacă, moartă, ce ne apropie de teroarea acvatică a lui Edgar Poe (vezi Bachelard, *L'eau et les Rêves),* și de aceea bacoviană. („Astfel în fundul negru, adînc din marea moartă, / Cu-ape de plumb, cu valuri greoaie-n a ei pat“). Mai des însă, plutirea onirică reclamă căldura formelor edenic-matriciale, reverberații luminoase, forme fluide ce oferă o arhitectonică a mirajului. Atunci marea devine o imensă peșteră lichidă cu „porți albastre“, „albastre hale și măreție“ la care se ajunge „pe scări de valuri“. Un astfel de fund al mării presupune coborîrea“ analogică aceleia labirintic / montană, acceptînd formele teluricului săpate în cel mai tranzitoriu dintre elemente, apa. Iată în sensul conceptual, încă un exemplu

Scanned with OKEN Scanner

de organicitate a imaginarului nostru romantic, cînd spațializarea pămîntului este impusă fluidului evanescent.

Reapare, iată, ca dovadă „hala", (de la germ. „halle", sinonim al lat. „spelunca"), cavitate submarină omologică față de subterană. Sub porțile ei albastre marea deschide visătorului „albastre hale și mărețe". Pereții, tot fluizi, mărginesc „halele" la care se ajunge prin cordioare descendent-labirintice și scări. Poetul amplasează „hala" în centrul adînc al unui dom submarin, cu pilaștri și „bolți", cînd „murii cei albaștri / Ai mării, desfăcuți în două-mi lasă / Privirea într-un labirint de neauă" : / Coloane nalte, bolți arcate splendid, / Pe ele lune lin ardeau". „Neaua", nemaifiind semn regresiv, indică refracția luminoasă a visului thanatic. Piatra prețioasă albastră sau verde se încheagă din asemenea ape adînci în „palate de safir / lucinde" sau „de smarald". O vegetație și căldură edenică se răsfață între „bolțile lor spledizi și-a lor hale luminate" : „pomi în floare", „aerul cel moale, cald și clar", „dulci lumine". Imersiunea onirică ce eludează temporalitatea întîlnește în mod explicabil zestrea culturală a mitologiei Nordului (vol. I, *Modéle culturale...),* și atunci „hala" rimează eufonic dar și conotativ cu „Valhala". „Aș saluta cu aspra mea cîntare / Pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei". Altădată mitul reînvie prin pantheonul explicit al spiritelor tutelare : „Acolo în fundul mării, în înalte-albastre hale, / Șed la mese lungi de piatră zeii falnicii Valhale ; / Odin stă-n frunte — cu părul de ninsoare încărcat (...) Presuri de argint și zale pun pe caii în furtune" ; „copile albe", „blonde" ce plutesc sînt, desigur, Valkiriile, alcătuind „lumea raiurilor" lui Odin, cel ce vrea să aline „durerea" bardului „cu ochi din ceriuri", „răsărit din fundul Mării Negre", element al topophiliei românești transferat în lumea mitologiei germane.

O asemenea arhitectonică onirică a apei în care visătorul își anulează eul apollinic coexistă cu o altă formă simbolică, fundul mării ca depozitar al mitului, al civilizațiilor revolute, încărcate la Eminescu de valorizări afective. Eul individual și istoria, cei doi poli ai gîndirii eminesciene, se supun astfel descinderii spre repaosul în increat, în matricea adîncă a apelor mării. Aici se află

Scanned with OKEN Scanner

acțiunea finală a ideii Absolute hegeliene, materializată în anchiloza Imperiului roman, sfîrșitul căruia apare hotărît de zeii Nordului. Atunci premoniția se realizează prin „dezrădăcinarea" mării, asaltul ei vertical ca ocean (vezi cap. respectiv), dar și prin imersiunea Romei, a „dumnezeilor călări", cînd „deschidea portale-albastre mîndra și bătrîna mare", dotată cu precizarea semnificantului „*a secolilor mare*", temporalitatea devorînd sociogonia ajunsă „din mărire la cădere". „Arfa" lui Orfeu însoțise și ea imersiunea Elladei, „împlînd halele oceanici cu cîntările-i d-amar". Înfrîngerea zeilor daci născuți din apele mării în perioada istoriei solare, se finalizează prin „cădere" tot în domul submarin nocturn. „Zeii daci ajung la marea ce deschide-a ei portale, / Se reped pe trepte nalte și cobor în sure hale. / Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos". Imersiunea civilizațiilor refuză așadar domul luminos al extincției eului prin opacitate („sure hale" luînd locul altora, „de safir" și „de smarald"), spre a coborî în abisul nocturn al mitului expiat. Acest dublu simbolism al halei submarine depășește la Eminescu imagini literare curente în epocă, devenind construcție metafizică implicată în forme ale imaginarului spațial.

Alexandru Macedonski în *Thalassa* conferă mult mai apăsat caracterul de matrice erotizantă și thanatică spațiului submarin, „cosmos al morții", „materie și neant al disperării", „femeia-peisaj", cum zice Bachelard *(op. cit.)*. Băutură care îl înghite la rîndu-i pe erou, ea conține, în „cupa sa de smarald", un „absint al uitării", oferind lui Thalassa „bețiile torențiale ale acelui dincolo". Se stabilesc astfel corespondențe cu marea „amară" eminesciană, semn al eului secret („marea-i de mîhnire / Și venin"). Matricea adîncă a mării acceptă moartea amantului ei care depășise „materia printr-o pătrundere în alt univers", absolutul, curmînd cu o ultimă îmbrățișare calvarul focului, element complementar, într-o sinteză a morții extatice.

*

Singurul postromantic, succesor al acestor adînci spații simbolice este *Emil Botta* —, al cărui neptunism (ba-

Scanned with OKEN Scanner

chelardian) se trece în revistă, expozitiv, de Radu Călin Cristea (monografia citată). Obsesia morții în „somnul apelor", „valuri mormîntale", în „a plîngerii vale, / în spelunca / prea plină de jale", „albiturile", „giulgiul de ape", între „miresele moarte" reapare des în tipare eminesciene lesne recognoscibile. (În paranteză fie spus, cu referiri la „spelunca" din versurile anterioare, R. C. Cristea crede a afla o formă lexicală proprie lui Botta pentru „*luncă*" (!) fără a bănui, răzbunare a moștenirii literare eludate și a filologiei neglijate, atît originea latină a cuvîntului „spelunca" = peșteră, cît și frecvența acestuia în textele poetice eminesciene — *op. cit.*, p. 70). Proza lui Botta, și aici meritul exegetului e de relevat, se supune aceleiași obsesii, a cuvîntului „înec" ce se dezvăluie „enorm, amețitor", ca o magie tipic-romantică a neptunismului thanatic.

Atît subterana granitică, cît și „hala" submarină se dovedesc a fi în romantismul românesc forme spațializate ale reveriei agonice în sînul elementelor, spațiul sinelui și al mitului istoric. Li se supune atît eul în metamorfozele sale temporale, cît și ciclurile sociogoniei. Cosmogonia rămîne reflectată doar de oglinda / gheața eminesciană, poarta de sus a templului acvatic închis.

D. FORME ARHITECTURALE

a. SATUL. CASA NATALĂ. ODAIA. **b.** DOMUL GOTIC. **c.** PIRAMIDA. **d.** VENEȚIA. **f.** RUINELE.

Simboluri spațiale ale civilizațiilor, acestea reprezintă și ele verificări ale sensibilității și metafizicii romantice, raportate la natură. Spre deosebire însă de accepția primordială, monadică a acesteia din urmă, ele sînt selectate în funcție de aberantul, șocantul, exoticul, într-un cuvînt, *pitorescul* pe care-l conțin. Vom înregistra, prin urmare, în locul sublimului cosmologic, al „sălbăticiei" și al sugestiei repaosului, o natură stilizată alexandrin, „civilizată" printr-o arhitectură anume. (În privința conceptului de pitoresc, Andrei Pleșu, *op. cit.)*. Aceasta din urmă vizează și ea fie o armonizare cu natura, o interferare cu formele ei mergînd pînă la omogenizare (satul, ruinele), fie o orgolioasă desprindere, o antinomie semnificantă (domul gotic, piramida). Anume orașe mitologizate (Veneția) vor întruni ambele moduri de existență spațială și estetică.

Așadar, pornind de la relația dintre poetica romantismului și conceptul de pitoresc, investită în anume forme arhitecturale, vom constata aceeași lărgire a sensului de la spațial la subiectivizare și gîndire simbolică. În cazul „satului-idee", de pildă, înscrierea în natura primară se va amplifica prin valorizări etnice (exponențialul celor mai vechi colectivități de mentalitate mitică) dar și etice (superioritatea „naivității" în fața orașului corupt). Alteori, formele arhitecturii pitorești (exotice) vor marca impactul cu *istoria culturală*, generînd conotații meta-

Scanned with OKEN Scanner

fizice precum grandoarea vechilor imperii, melancolia tranzienței, *Ubi sunt*, toate pe fundalul atît de acut la romantici, al sentimentului temporal. Cu alte cuvinte, formele naturii „civilizate" adaugă la dimensiunile transcendente sau tutelare ale naturii perceperea istoricității, o sociogonie ciclică înscrisă în marile vîrste mitologice.

Rămîne comună, totuși, cu topophilia generică a romantismului, propensiunea spre sălbatic și colosal. Satul, iată, reprezintă o ritmare prin construcții alveolare (casa, fîntîna, cimitirul) a fundalului (pitoresc) oferit de natura genuină. Pe de altă parte, „sălbăticia" și colosalul participă la „goticizarea" viziunilor într-atît, încît Eminescu, de pildă, imprimă tuturor elementelor invocate, modelul domului, figură centrală a imaginarului său. Pînă și odăile sale se extind fabulos calchiind păduri sau peșteri (vezi și monografia lui G. Călinescu, *Cadrul fizic, ed. cit.*). Efectul estetic va fi participarea la simbolismul formelor naturale. Casa, odaia vor deveni spații materne descendente ; dimpotrivă, domnul gotic și piramida vor reitera elevarea muntelui, iar prin cavitatea lor ascunsă, energia latentă a „speluncii". În ce privește „culoarea locală" a spațiilor arhitectonice, unele forme autohtone fixează specificul național (satul, casa natală, odaia). Altele, aparent livrești, exotice, impuse de *modélele* și *modele* timpului, pot reprezenta anamorfotic realități cunoscute, precum domul gotic, viziunea esențializată a reliefului carpatin selectat oricum de inconștientul colectiv românesc Evident, alte obsesii ale geografiei romantice (Veneția) se impun prin călătoriile unanime, cît și prin arhetipuri cultural-estetice consfințite de melancolia tranzienței.

Am concentrat în această ultimă secțiune a volumului asemenea forme „civilizate" ale topophiliei spre a completa prin monumente arhitecturale modelul spațial al universului romantic.

a. Căutarea izvoarelor spirituale și a substratului originar a întîlnit în romantismul românesc spațiul satului. Referindu-se la Eminescu, G. Călinescu face remarca

Scanned with OKEN Scanner

valabilă pentru întreaga poetică, și anume, „studierea vieții instinctive a omului duce la etnografie (...) Cine trăiește viața cea mai automatică? Țăranul". (*op. cit.*, v. 2, ed. 1970). Întrunind prin urmare argumentul etic (o umanitate ritualică, frustă, „naivă", necoruptă, „copilărească", după Blaga), satul ne pune chestiunea încadrării lui ca *topos*, spre a-i justifica locul în *modelul* topophiliei romantice naționale.

Este, fără îndoială, și acesta un element al naturii ocrotitoare aflată sub semnul feminin, al alveolei — celulă arhitectonică — casa, odaia, incastrată în fundalul geologic al muntelui împădurit sau al cîmpiei. Această interferare cu formele naturale, bine surprinsă de Edgar Papu, favorizează armonia construcțiilor, specifice și ele, cu libertatea reliefului, respectînd „principiul organic", prin care casele nu urmează un plan riguros, crescînd ca plantele, pe cînd natura pătrunde în casă (stîlpi ca trunchiuri de copaci) și în odaie (scoarțe, chilimuri) — *op. cit. Aestetis carpato-dunărean.* Metafizic prin spațialitate sferică, ideală, satul prezintă după Blaga un „cosmocentrism" evident, care-l face convergent cu viziunea mitică. („Viziunea despre spațiu, scrie Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*, [...] nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil ; satul, așezarea, cătunul e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un singur loc ; orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie."). „Locuri mitologice" (biserica, cimitirul, tinda vecinului), termen introdus de Blaga și în discursul său academic *(Elogiul satului românesc)*, poate fi îmbogățit prin anexarea altora ca fîntîna, copacul copilăriei, prispa, bătătura, unind aceste puncte ale unor sfere concentrice cu simbolismul lor aprioric/elementar, trimițîndu-ne și la alte forme ca valea, grădina edenică. Opoziția față de oraș dezvoltată de Blaga, cît se poate de congeneră antecesorilor săi romantici, rămîne durabilă ca motiv literar. (Vezi vol. I — *J.-J. Rousseau* în *Modéle culturale și literare*). De la *Mumuleanu* ce tunase împotriva „patimilor" în favoarea omului „slobod și nemărginit", la *Depărățeanu (Viața la țară)* se exaltă „iubirea / timpului patriarhal" și conform cu reveria femininului, „valea verde". *Sămănătorul* va face, cum

Scanned with OKEN Scanner

știm prea bine, din această antinomie fundamentală o platformă ideologic / estetică. Înstrăinarea de sat, corolarul temei, înseamnă și la Blaga, precum la Coșbuc și Goga, extirparea din matricial, din „veșnica Mumă", (principiu rodnic al stilului național și al oricărei creații artistice).

„Satul-idee", sintagmă blagiană revelînd sublimarea simbolică a spațiului rural apare însă, ca teritoriu mitic, mult înaintea lui Creangă, în *Amintirile* (1855) lui *Alecu Russo*. Ca într-o grădină edenică (vezi capitolul respectiv) elementele se așează concentric în jurul copacului axial, singura formă verticală antropomorfică, spirit tutelar al satului (ca la Marin Preda, salcîmul din *Moromeții*). La Alecu Russo, iată, va fi evocat „părul copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inimă mea ca o ploiță răcoroasă", părul ce priveghea „divanul unde sfătuia satul", „locul giocurilor" și adăpost al năpăstuiților. În jurul lui se desfășoară „livada", „biserica cu țînterimul pestriț de iarbă lungă, de sulcină aurită și de cruci negre ; cumpăna fîntînei de la poartă", aproape în totalitate acele „locuri mitologice" despre care va vorbi Blaga. În mod firesc satul nu doar ca matrice a stilului, dar și *Nostos* românesc va rămîne o formă simbolică permanentă în literatura română, iar elementele lui mitice — invocate, cîntate, devenite ele însele „hieroglife" ideale. Structura lor romantică se poate regăsi chiar în laitmotivele de deschidere ale capitolelor din *Amintirile* lui *Creangă*, ca să nu mai vorbim despre poezia clasică cu prelungiri în aparență atît de divergente între ele ca simbolismul și sămănătorismul. Astfel epopeea satului poate evidenția sub unghiul structurii spațiale o evidentă circularitate.

Ca o grădină paradisiacă, satul *coșbucian* întrunește sensuri materne, genetic-thanatice : „Pămîntul nostru-i scump și sfînt ; / Că el ni-i leagăn și mormînt" (ambele analogii ale subteranei alveolare). La marginile zării sale se înalță fie munți ca spiritul etnic-tutelar, Ceahlăul, „Un uriaș cu fruntea-n soare / de strajă țării noastre pus", fie o limită orizontală mai lină, „dealul mic" în alternanță cu „valea", aceea ce adăpostește satul („Măcar

Scanned with OKEN Scanner

din deal, așa ca-n zbor, / S-arunce ochii-n jos spre văi, / Spre sat, spre casa lor !“ sau „Murmurul din dealuri pătrunde / Prin văi, și din vale-n pădure“. / Sub dealuri amurgește zarea, / Se-ntunecă prin văi cărarea / Și-i umbră peste sat“). În pofida echilibrului clasic, aceste viziuni ale teluricului matern trimit spre o cosmologie de rezonanță romantică. Pădurile în benzi de asemenea circulare, mai apropiate de sat, se logodesc cu ape care „În vaduri (...) repezi curg / Și vuiet dau în cale, / Iar plopi în umedul amurg / Doinesc eterna jale.“ Codri pot fi „mari de brad“, iar apa, feminină, „se zbate-n dulce ropot“ în adăpostul „vadului“. Pîlcuri de copaci alcătuiesc „dumbrăvi“ și „crînguri“. Spre centrul sferei se deschid „netede poteci de plai“ „cărări ce duc la moară“, bătături în care se fac hore, nunți, întîlniri rituale ale fetelor cu flăcăii. Cîmpia, matrice a belșugului, e de obicei voluptuos ațipită sub soare : „Și e liniște pe dealuri / Ca-ntr-o mănăstire arsă ; / Dorm și-arinii de pe dealuri / Și căldura valuri-valuri / Se revarsă“. La intrarea în sat se află fîntîna, „loc răcoritor“ „sub tei, la margine de drum“ din care fata îndrăgostită scoate „olul descîntat“. Din acest „mitologic diadem“ cum spune Coșbuc într-un poem de tinerețe, nu lipsesc imaginile horei (prea cunoscute), ale cîntării și ale casei, fie „alb iatac“ de „foișor“ tăinuit al tinerei fete (formă în egală măsură de fagure), fie o „căscioară“ natală cu flacără pîlpîitoare. „Lumini cu umbre-amestecînd / Prin colțuri de odaie“.

Verificabil astfel prin poezia coșbuciană, modelul satului blagian cu „locuri mitologice“ consacrate se impune lirismului românesc.

Două mari direcții estetice pornesc în romantism de la forma sintetică, spațială și etică a satului. Întîia, tributară neoclasicismului, va cultiva idila teocritiană cu trimiteri la mitologia clasică dar și la formula etnică, relevată prin stampe picturale (muncile cîmpului, hora, sărbătorile rituale). A doua, mult mai fertilă artisticește, va transforma satul în teritoriu sacru, insulă atemporală, edenică, ieșită din timpul profan, cînd *ut pictura poesis* va ceda în favoarea incantației și sugestiei mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicale. Deși numai a doua viziune anulează în mod romantic prezentul impur, cea dintîi rămîne exponențială pentru structura eterogenă a romantismului românesc, coexistînd cu succesiunea unei poetici academice.

Iancu Văcărescu, un gessnerian, pune în *Primăvara amorului* satul sub protecția tuturor zeităților greco-romane întru gloria lui Amor. Peisajul său bucolic va cuprinde cîmpia cu miei și „căscioare", turme ce „apăsate mugiri scot", principiul romantic opunîndu-le lumii „mare" cu „amăgiri". Cîteva intuiții trimit spre fluxul viitor al poeziei : satul va fi locul „cel mai ascuns" în „cîmpie de sub poale de Carpați" prin urmare formă descendentă a naturii ocrotitoare. Pe de altă parte, magia nocturnului, cînd astrele se reflectă în ape, prefigurează staza temporală invocată ulterior, de Heliade și Eminescu, pe cînd I. Văcărescu psalmodiază : „Briliant vărsa cu fală al fîntînii viu susur ; / O tăcere, o luceală / Preste tot domnea-mprejur".

Heliade se va înscrie în specia idilei prin opulența bucolică a turmelor reîntoarse în amurg, cînd „vibra al serei aer de tauri grea murmură" (vers perfect), de „a puțurilor cumpeni", pe lîngă zgomote mai dulci „ca șoaptă în susur" a laptelui muls de „fecioreasca mînă". (A doua parte a cunoscutului tablou median se va adresa, dimpotrivă, mitologiei satului romantic.)

Vasile Alecsandri, slăvind „sfînta muncă de la țară" și feeria „satelor pierdute" sub zăpadă, va crea în *Pasteluri* un album de instantanee ale patriarhalului românesc moștenit după 1900 de sămănătoriști. El va celebra momentul ritualic al *Paștelui*, întrunind refracția luminii („De Paști în satul vesel căsuțele-nălbite / Lucesc sub a lor malduri de trestii aurite"), veselia sătenilor la joc („Și-n sunet de vioare, de cobze și de nai / Se-ntoarce hora lină, călcînd pe verde plai"), idilele cînd „scrînciobul se-ntoarce, purtînd în legănare / părechi îmbrățișate cu dulce înfocare". Renașterea naturii primează cu evidență asupra sentimentului religios. Scena cositului are loc sub aureola solară cînd „faptul zilei se aprinde

Scanned with OKEN Scanner

pe a dealurilor frunte" (sintagma simbolică a geologiei), pe cînd reveria belșugului erotizant reclamă „dumbrava tăinuită / unde umbra pare verde" spre urmele unei bănuite idile „lîng-o tufă de sulfină". Fîntîna, alt loc de întîlnire erotică, adună „o sprintenă română" cu „furcă" și „un pruncușor", cu „drumețul" însetat de apă și imaginea „romîncuței" cu „rumena-i guriță". Deseori pastelul lui Alecsandri apare ca idilă în mijlocul cîmpului încins de soare, cu baletul pastoral/erotic de rigoare colorat cu note specifice ca etnografie și lexic.

Alexandru Depărățeanu îl și invocă pe Teocrit cu „grațioasele idile" spre a celebra retragerea estivală în „valea verde / Unde pierde / omul negrele gîndiri, / Unde-ți uiți de infamia / Și sclavia / Auritelor zidiri". Retorica sa clasică cuprinde iarăși oprobriul polarizant al orașului cu „tonții" din „palate" orbitoare în favoarea entuziasmului la vederea plaiului „verde de zmaralde" ce „se scaldă / ca o nimfă-n rîu divin."

Alexandru Macedonski contopește filonul bucolic al „idilelor patriarhale" cu celebrarea elanului creator, invocînd „dealuri clasice" sub patronajul livresc explicit: „Anacreon renalță vocea, dialoghează Teocrit". Deși pastorala sa se înscrie în mitul elenic, („Pe jgheabul verde al cișmelei un faun rustic c-o naiadă / S-au prins de vorbe și de glume sub licăririle din cer"), faptul că „feți-frumoși" pîndesc „fecioare în cămăși de in" sugerează o geografie mai puțin abstractă. Satul macedonskian și mai explicit românesc se invocă prin fîntîna thanatică dizlocînd amintirea traumatizantă a orașului: „Cunosc o fîntînă pe valea umbrită; / Un graur de aur cîntînd m-a-ndemnat / S-adorm între frunze de plopi și răchită, / Să uit de orașul în care-am oftat". Faptul că fîntîna „prin frunze ascunsă albește pe vale", că susurul ei soporific se îmbină cu „tainică mierlă cu rîs neuitat" ne indică limpede spațiul ideal, ocrotitor, matricial al satului ca izomorfie a *casei*. Coexistența idilei cu fiorul atemporalului se înregistrează, cum se vede, și la Macedonski, marcat printr-un romantism clasic.

Scanned with OKEN Scanner

George Coșbuc, care și-a intitulat programatic volumul *Balade și idile*, dă o epopee a patriarhalului românesc constituit dintr-un scenariu de dialoguri în spirit teocritian. Clasicismul său înregistrează, ca la Alexandri, succesiunea anotimpurilor în ecouri etnografice, muncile cîmpului, hora, idilele sprințare sau învrăjbite, întoarcerea turmelor, zgomotele serii, pacea erotizant-nocturnă. Prea cunoscuta *Noapte de vară*, model al idilei clasice românești, trasează coordonate specifice ale satului înscris într-un cosmos armonios, deși lipsit de mistere și influxuri tulburătoare —, „Cînd se bate-n dulce ropot / Apa-n vad".

*

Sămănătorul a transformat aceste viziuni bucolice în program literar, reducînd modelul la clișeu, litografie și ilustrată epigonică. Cu excepția lui *Octavian Goga*, mișcat de un lirism mai adînc, poeții minori orchestrează aceste teme clasic/romantice în funcție de abilitate metrică și bagaj lexical. În *Hora* lui *Artur Stavri*, de pildă, „Ca o cunună de roze-n floare / Se-nvîrte-n horă stol de fecioare". *Nocturna* lui *Nicolae Iorga* (coșbuciană) și totodată eminesciană) evocă „nopți de-acele blînde și tainice de vară" deasupra satului „ce doarme-n fundul văii, sub umbră de stejari" (adînc-teluric), luminat de „a nopților duioasă și tainică stăpînă". *St. O. Iosif*, cîntărețul înserării rurale, așteaptă „tihna pe pămînt și-n cer" după ce „oamenii spre casă vin", iar „satul se-nvelește-n fum" *(Icoane din Carpați)*. Ciobănașul, „copil din munți", întîiul în horă și strigături, devine cel mai de frunte flăcău al satului „cînd îi abate lui să joace". În primele poezii *(La Rusalii, Casa noastră)*, *V. Voiculescu* acceptă aceeași viziune.

Probabil că saturarea acestui *topos* prin asemenea registre stilistic epigonice explică demitizările lui *Fundoianu (Herța)* și ale lui *Sorescu (La Lilieci)*.

Cu adevărat romantică și validată estetic va fi simbolizarea acestei forme spațiale ca centru etnic al mitologiei cu multiple implicații. În lumina conceptului blagian de *sat-idee* se poate urmări o serie poetică de la

Scanned with OKEN Scanner

intuirea miticului rezultînd din corespondența cosmologic/teluric în *Zburătorul,* pînă la descinderea spre stratul arhaic subteran de sub streșinile caselor la *Blaga.* Evident, între cei doi poeți, se situează, iradiant, satul *eminescian* ca insulă edenică străbătută de efluvii muzicale ale apelor și clopotelor.

Sara pe deal, inserție juvenilă dintr-un proiect dramatic, obiect al numeroaselor referințe critice, poate fi examinată și sub raportul armoniei dintre formele naturale (deal/vale, polarizare mioritică, stelele „umezi", apele plînse, „nourii" metamorfici, „vechiul salcîm" odorifer, luna „sfîntă și clară") și cele artizanale ale unui sat anistoric, idee implicată în repetarea determinantului „vechi" („fîntîne" cu cumpene scîrțiitoare, „buciumul", „streșine vechi", „clopotul vechi" ce „umple cu glasul lui sara"). Spațiu al nocturnului transcendent sacralizat prin eros, satul eminescian se organizează în modul unui eden sferic. Punctul său axial apare marcat de salcîmul tutelar, pe margini se înalță dealul și casele ce-și *„ridică"* în lună „streșinile"), jos „plîng" pe „valea în fum" apele fîntînilor. Armonia arhitecturii populare, casele cu streșini vechi profilate în clarobscurul selenar, muzica acvatică dar și instrumentală folclorică-rituală (buciumul, toaca) încheagă un cosmos organic, ideal.

Lucian Blaga ca poet dublează reveria satului natal printr-un imaginar al organicului descendent. Inversiunea în eul ce a înmagazinat amintirile copilăriei motivează iarăși o catabasie telurică nocturnă : „Se retrag în pădure și-n peșteri potecile". „Buhe sure", „întunericul în care veșnic recazi", încremenirea timpului, sufletul „fără azi, / fără ieri" consemnează criza existențială, pe cînd ancestralul rural, „veacuri fierbinți", realizează contopirea onirică prin focul organic lichid : „În somn sîngele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți". Viziunea poetică desemnează o lunecare progresivă în subterane alveolare. La fel *(Sufletul satului)* inimă telurică simetrică pulsației vii, „bate" „adînc în pămînt undeva". Acest clopot subteran, însuși „sufletul satului" „ca un miros sfios de iarbă tăiată", inefabil și transparent, se poate înălța, zbura, „fîlfîi", dar și, litur-

Scanned with OKEN Scanner

gic, dens, gravitațional, zămislește Durata în sine cînd gîndul devine „încet", iar inima „zvîcnește mai rar". „podmol / de lut", adăpostul drumețului, „vindecă setea de mîntuire" prin mitologica forță genetică a telurismului.

*

Ioan Alexandru mai cu seamă moștenește asemenea simbolizări ale arhaicului în poeme precum *Cosmosul meu, Vatra focului, Origini, Țărani, Clopotarul.*

Casa natală și odaia se înscriu în sfericitatea ideală a satului ca spațiu natural / artizanal. A cînta casa, formă simbolică a matricei însăși, înseamnă a-ți desluși originile eului, istoria acestuia, propensiune cu deosebire romantică. Pe de altă parte, înseamnă a te implica în colectivitate, în inconștiența și conștiența acesteia, clamată liric. Cîteva poeme reprezentative ale acestei serii incluse în topophilia spațiului trec prin Eminescu, Goga, Pillat, Ioan Aleaxndru.

La *Eminescu* imaginea satului apare de la începuturi *(Din străinătate)* apoi în *Codru și salon, Călin, Cînd crivățul...* înscrisă în forma maternă a văii („natala mea vîlcioară") și a pădurii („poetic labirint"). Visul de a vedea „o casă tăcută, mitutică" în „valea mea natală", adăpost și repaos, implică polul ascendent, muntele sfidător „cu frunte". Iarăși „Melodica șoptire a rîului ce geme" inculcă eului dorul de moarte-somn „în dulce liniștire", constantă a poeticii eminesciene. *Codrul și salon* evocă „un vis frumos" cu forme telurice ale repaosului : „valea lui natală", „rîpe fără fund". Casa rurală modestă apare ca o alveolă incastrată în munte, o matrice, „cuib" : „Ar vrea ca să mai vadă colibele de paie / Prin stînce încuibate, ce mai că se prăval". Interferarea naturii cu artizanalul se petrece în odaia imaginată, ca avînd „un pat de scînduri, mușchi verde de covor", o „speluncă" din pragul căreia ochii pot urmări muntele „cu fruntea lui cea stearpă pierzîndu-se în nor". (Complexul lui Atlas.) Reveria împărțită între dulcele repaos al colibei / odaie, la „murmura cuminte a rîului curat" cunoaște mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentul voinței concretizat în contemplarea geologicului colosal.

Pe de altă parte, odaia caldă cu „jăratic“ eliberează reveriile solare, și în acest sens putem spune că Eminescu are viziuni apropiate de *Pasteluri*. Aici „crivățul cu iarna“, neputincios în fața focului din odaie, se lasă invadat de „Somnul“ ce aduce „copiii lui nătîngi“ întruchipînd personaje de basm românesc, o Sînziană eroticzantă *(Cînd crivățul cu iarna)*. Finalmente, odaia țărănească, „coliba“, „casa-ntunecoasă“ a „tinerei neveste“ din *Călin*, dincolo de paralelisme și identități etnografice, apare invadată de colb și vechime („Hîrîită, noduroasă stă în colb rîșnița veche“, lumina trece „mohorîtă și gălbuie“ printr-o „beșică-n loc de sticlă“), prelungindu-și „locașul“ în eternitatea naturii — a codrului.

*

Casa natală din sat și odaia copilăriei sînt la *Octavian Goga* mult mai frecvente decît reveria satului însuși ca aglomerare umană în peisaj ideal. Poet al organicului, Goga înregistrează semnele pe care boala timpului le operează în substanța acestui spațiu primordial. Întîi, mor pomii de rod ai copilăriei, „Trei pruni frățîni“ care „își tremur creasta lor bolnavă“ ; „ograda“, pragul apare înțelenit de „cucută“ și polomidă“. Casa însăși dă semnele alterării prin descuamare și dezagregare : „De pe pereții-ngălbeniți / Se dezlipește-n pături varul, / Și pragului îmbătrînit / Începe-a-i putrezi stejarul“. Mineralul și lemnul se supun uzurii temporale, luminate de un soare alterat și el de „sporul pînzei de păianjen“. Decreptitudinea organică păstrează cu toate acestea „vraja“, „poveștile-nșirate seara / de-atîția cuscri și cumetri“. Cîte un element bucolic, „răvașul turmelor de oi“ duce la reîntruparea părinților în momentul despărțirii eroului liric de sat, în spiritul *Amintirilor* lui Creangă. Nostalgia smulgerii din matrice recheamă „orașul înnegrit de fumuri“ și, pe de altă parte, evocarea sacrului trăit în „frumoasa mea copilărie“ — „povestea lui Alexandru Machidon“ „Și dragostea de două veri / Cu fata popii Irimie“. În cele din urmă dezagregarea casei și a odăii se cufundă în fluxul ireversibil al timpului într-o expre-

Scanned with OKEN Scanner

sie și son eminesciene : „Cu valul vremilor ce curg / Atîtea cîntece s-au dus, / Și valul vremilor ce curg / Atîtea cîntece-a răpus...“ Timpul acvatic antrenează, deci „cîntecele“, esența mitologicului din acest spațiu matern al casei dezagregată de ploi : „Eu vă sărut, pereți străbuni, / Pe varul alb, scobit de ploaie...“ „Actantul“ — martor (cum ar spune un semiotician) este acum introdus în discurs spre a da amploare lirică scenei“ : „De ce-ți ștergi ochii cu cămașa — / Ori plîngi, vecine Niculae ?“

Ion Pillat înscrie reveria casei și a odăii natale în aceeași nostalgie romantică a despărțirii de patriarhalitate. Deși se evocă un conac boieresc, el rămîne o amplificare a casei țărănești, de o arhitectonică specifică : „E casa amintirii o casă cu pridvor, / Cu bîrne și chilimuri pe încăperi zidite“. Staza temporală, aceeași la Octavian Goga, cînd „orologiul vremii a încetat să bată“, aparține casei părăsite, păstrătoare de „miresmele cosite cu florile din fîn“ și de ecouri muzicale („cîntec și zumzănit de strună“). Regăsindu-se sub „coperișul aceluiași trecut“, poetul enunță despărțirea inexorabilă care cufundă acest *topos* romantic în polaritatea înstrăinării : „Și închizînd în urmă odăile străine, / M-am dus, m-am dus în lume, cu-atîția morți în mine.“ *(Casa amintirii)*. Spații alveolare ideale sînt la Ion Pillat *Cămara de fructe* adăpostind „taina mare a poamelor“, „iatacul bunicului“ străjuit de bătaia vechiului ceas „la poarta vremii“, al bunicii și, alături de imaginea ei din jilț, însuși dublul său pierdut, „băiatul acela liniștit“ care nu poate regăsi adăpostul ocrotitor.

Poezia lui *Ioan Alexandru* așează casa natală în același orizont mitologic fixat încă de Goga : „Poartă străveche în satul părintesc / Simbol curat fără zăvor / De-o parte te veghează țintirimul / De alta șopotește un izvor“. Momentele ritualului se enumeră înbelșugat (sărbătorile, „cununările“, botezul) spre a se întoarce în centrul axial al sacrului, spațiu al repaosului și al etnografiei consacrate prin detaliere : „Sat transilvan căsuță de pămînt / Mușcate la fereastră busuioc la grindă / Ștergar curat

Scanned with OKEN Scanner

icoane pe pereți / Ziua-nvierii Noaptea de Colindă". Interferarea miresmelor cu culoarea stinsă a ștergarelor, ecoul sărbătorilor rituale reconstituie, fără a-l invoca explicit, un timp sacru *(Casa părintească)*.

Pentru romantismul românesc, satul, casa părintească și odaia reprezintă nu doar descoperirea unui *topos genuin* al amintirii, ci și o celulă primordială a etnicității transfigurată mitologic.

b. Integrarea acestui monument arhitectonic în topophilia romantică are motivația estetică a unui anume exotism pitoresc (vezi *Mitologia Nordului*, vol. I), a „sălbăticiei" care contrazice proporția ideală a templului grec, dar și recuperarea temporală a unei alte epoci legendare, Evul Mediu creștin. Oricum, conceptul de *gotic* a devenit un sinonim al romantismului începînd cu Doamna de Staël, și terminînd cu Alexandru Odobescu, cel ce vorbește de „literaturi gotice" asimilîndu-le cu acelea romantice. Cît privește opera arhitecturală autentică (medievală) sau reașezată (sec. XVIII—XIX) în parcuri și grădini engleze, ea, catedrala gotică, înscrie un argument antiacademic în cunoscuta polemică a secolului trecut. În *Geniul creștinismului* Chateaubriand face distincția între linia templului elen paralelă orizontului și săgețile gotice ale domului, contrastînd, dimpotrivă, cu curbura celestă. Cu o imaginație mai tumultoasă, Jules Michelet vede cripta păgînă dinamitată de „săgeata flamboyantă" și eliberată astfel de opresiunea teluricului. Tot Odobescu distinge „arhiectura grecească, cu formele ei drepte, regulate și simetrice", de „cea gotică, cu forme ascuțite, rotunde și neregulate (...) închinată dumnezeirii și destinului" *(Viitorul artelor în România)*. Clarobscurul, jocul volumelor, valorificarea vidului, misterul, amplasarea între piscuri montane explică frenezia acceptării romantice devenită chiar modă estetică. Transplantată în grădini engleze ca *Templul renumelui* (1711) ea participă la peisajul compozit acceptat în epocă, reunind în fațada din Vest arhitectura elenă, din Nord pe aceea gotică, din Est, orientală, chineză și egipteană. Poetica goticului făcu pînă și din eseiști și arhitecți, prozeliți fer-

Scanned with OKEN Scanner

venți ai acestei forme arhitectural-simbolice. John Ruskin, prețuit de Proust, vedea fascinația domului gotic într-o „stranie neliniște", sugestie a „minții visătoare ce bîntuie de colo pînă colo printre nișe, care licărește febril în jurul turlelor și care (...) se pierde în înnodările de labirint și umbre de-a lungul unui zid sau acoperiș" *(The Stones of Venice,* cf. Hugh Honour, *Romantismul,* v. I, *ed. cit.).* Receptarea domului gotic implică „perspective legendare", cum afirmă nu o dată Jurgis Baltrušaitis *(Aberații,* Legende ale formelor, ed. „Meridiane", 1972), adîncite de omologia silvană pentru că, fără îndoială, „catedrala gotică va fi fost cetate silvestră a lui Dumnezeu" *(Ibidem).* Dealtfel confuzia domului gotic cu bolțile întrețesute ale pădurii cățărată pe stînci a determinat „goticizarea" muntelui, viziune pe care am detectat-o în romantismul național și mai ales eminescian *(Natura sălbatecă și gigantescă.* I. *Forme ale verticalului).* Accederea spre divin, infinitul făcut imaginabil, cum a spus Coleridge despre domul gotic, explică antropomorfismul zidirii ce capătă o *privire* ascensională, vizionară, un „ochi ogival" (Michelet), sau rozele vitraliilor devenite pupile, „comme des prunelles / Souvrent toutes rondes pour voir" (Théophile Gautier, *Notre-Dâme).*

Prestigiul acestei forme spațiale „civilizate" cu o bogată aură simbolică vizînd sacrul și transcendența, mult mai adînci decît conotația religiei creștine, va acționa în romantismul românesc posesor, cum am mai afirmat, al unor obsesii montane apriorice. Nu ne va mira, prin urmare, nici decriptarea în peisajul carpatin a unor străvechi domuri daco-getice, nici înscrierea bisericii și mănăstirii române într-un regim bizantin / gotic, și nici stilizarea caselor, clădirilor în sensul aceleiași arhitecturi.

Bolliac, poet al muntelui goticizat *(cap. cit.),* va vedea în stînci „săgeți de catedrale gotice imense pre cer" *(Peștera de la Obîrșia Ialomicioarei),* regretînd totodată că „ritul" n-a permis „ordinul gotic, care s-ar fi acordat atît de bine cu munții, brazii, cu pădurile noastre" în sens vertical contrastant „cu bolțile de azur" prin „săgeți negre și ascuțite". Dar precedîndu-l pe Cezar Bolliac,

Scanned with OKEN Scanner

însemnările de călătorie înregistrează (și în funcție de cultura autorilor), pitorescul zidirilor gotice cu și fără nominalizări. *Dinicu Golescu*, uimit în genere de dimensiuni și cantitate, vedea la Berna, „într-o noapte frumoasă și *romanticească*“ (subl. ns.), „o biserică catedrală“ cu statui exterioare („trupuri mici de marmură scoase afară din fața zidului“) și o muzică „jalnică și grozavnică“ *(Însemnare a călătoriei mele)*. Desigur bătrînul boier va fi fost în fața unui dom gotic.

Nici *Nicolae Filimon* nu trece mai departe în uimirea stîrnită de „catedrala veche“ a Vienei, (Sf. Ștefan) prin grandoarea ei. Totuși *Escursiunile în Germania meridională* recunosc în acest „colosal edificiu“ „regulile stilului gotic“ care îi stîrnesc memorialistului un început de valorizare romantică, întîi prin „fiorul“ resimțit („o mare sensațiune“) motivat atît prin „severa maiestate a arhitecturei“, cît și prin „îngrozitoarea înălțime și grosime a pilaștrilor pe care sunt așezate bolțile (...) cele ascuțite și de formă conică“. „Înălțimea pilaștrilor“ fixată prin epitetul „îngrozitoare“ exprimă pe de altă parte gustul clasicului Nicolae Filimon, cu o receptare limitată a arhitecturii „barbare“. Cît despre implicația simbolic-ascensională, autorul, obturat de mimesis, nu-i poate intui resorturile.

Dincolo de viziunea domului invocat deseori retoric drept urmare a călătoriilor dincolo de hotare, frapează frecvența adjectivului *gotic* acordat monumentelor cultice și laice românești. Va fi vorba nu atît de Eminescu, (cel ce supradimensionează aprioric volumele), cît despre descrieri obiective, de arhivă, de reconstituire istorică și în care emblema domului cu arcade, ogive și turnuri se va suprapune unor construcții, desigur, mult mai modeste. Va fi vorba de un automatism al imaginarului extrapolat la nivel lexical, ambele sfere probînd un „orizont de așteptare“ al romantismului nostru fertilizat de silueta obsedantă a domului gotic, prin urmare o „goticizare“ a arhitecturii autohtone dar și a discursului descriptiv.

Scanned with OKEN Scanner

C. Negruzzi va compara astfel împrejurimile Tîrgului-Frumos cu peisajul helvetic (!), ceea ce-l va face să vadă într-un conac moldav un „palat *gotic* încongiurat de modeste case țărănești" *(Scrisoarea I)*. Tot în ciclul său epistolar, va fi descrisă o biserică „de stil amestecat *gotic* și bizantin" (Scrisoarea XXI. *Trisfetitele)*.

B.-P. Hasdeu va conferi tuturor zidurilor din nuvela istorică *Ursita* elemente gotice. Astfel „apartamentul" domnesc cu „galerie de ferestre arcate" ne apare gotic prin sugestie ; tot în Suceava lui Ștefan cel Mare „palatul" postelnicului Șarpe întrunește de astă-dată explicit, prestigiul domului cu toate detaliile cunoscute, fiind „de arhitectură *gotică*". El are „uși și ferestre ogivale", „trei foișoare vitrate și ascuțite așezate în firidele unui coperămînt foarte înalt ; în fine, un palat precum se poate vedea pînă acum la Nüremberg, însă numai acolo". (sic !)

A. I. Odobescu descifrează în mănăstirea Snagovului (ca și Negruzzi, dealtfel), o sinteză „în care stilul ornamentelor bizantine se cam resimte de o influență *gotică*" (s. ns.). Sala martoră a decapitării lui Constantin Cantacuzino înregistrează chiar cu excese specializate o contragere a bolților domului gotic. Pe stîlpii „rotunzi" se sprijină „niște bolte ogivale ce se îmbucau între ele", iar „numeroase nervure" formînd „unghiuri înguste" conduceau la „niște largi rozete în formă de stele". Ferestrele, ca și „ușile sălii" „rotunjite la capul de sus" au menirea de a așeza scena tragică într-un decor terifiant, ca la Ann Radcliffe *(Cîteva ore la Snagov)*.

Bun cunoscător (la fața locului) al arhitecturii gotice, elogiată de personalități ca Herder, Goethe sau Frații Schlegel, *Eminescu* o va integra în topophilia sa, drept imagine-princeps a dinamicii elementare. Chiar dacă am vorbit despre „goticizarea" viziunilor sale montane *(Memento mori)*, mai rămîne de menționat (coexistînd cu imaginea templului solar grec) convergența imaginarului său spre domul gotic celest, temporal sau spiritual. Acest arhetip arhitectural devine semn al structurării semnificante, în care cosmosul ideal atinge pragul absolut.

Scanned with OKEN Scanner

Semn al goticului va fi de cele mai dese ori bolta emisferică și turnul, fereastra ogivală „arcată", supusă semnului ascensional. În *Melancolie* descifrăm infratextual un dom gotic uranic cu „o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă". Regina / Selene, spirit tutelar al cerului eminescian, doarme „printre făclii o mie", „în mormînt albastru și-n pînze argintie". Deasupra, cînd privirea poetului depășește orizontul fastuosului „mausoleu", se deschide bolta emisferică, — „al cerurilor arc". După „castelul" din *Miradoniz*, organizînd muntele „de bazalt" la fel ca în *Memento mori*, conferindu-i „colonadele de munți în șir", „înalte hale cu plafondul / Lor negru strălucit" și „streșina de codru pînă sus", ajungem într-un castel celest asemănător, deși el „devine-un templu grec". Totuși clarobscurul și alternarea plinului cu vidul îl transformă într-un dom gotic „plin de umbra / Columnelor ce-l înconjur — și prin columne / Trece argintoasă cîte-o rază-a lunei". „Goticizarea" reclamă pasta groasă a nocturnului, întrucît „noaptea sîntă-i plină-i de-ntuneric". Tot „nourii" supraetajați părăsesc platoul muntelui pînă cînd ajung „o cetate în lună", cu elemente indubitabil gotice — „naltele dome" : „bolțile-n muri", „stîlpii... suri", „halele-albastre", „coloane", „fantome" *(Eco*, variantă la *Ondina)*. O asemănătoare „domă" (Eminescu păstrează și forma „dom" cu disinența zero, și disinența femininului, *ă*) aeriană apare din „umbra de columne ce-l înconjură-mprejur", purtînd „cupolă boltită" și „arcatele-i ferestre". Dincolo de materia telurică, dură și una inefabilă, aeriană, Eminescu poate imagina un dom al timpului, uriaș, și el ascensional, cu „Poartă naltă de la templul unde secolii se torc", „arcurile negre, cu stîlpii nalți suiți în stele". La fel „nemarginile" gîndirii geniale au structura domului fluid fiind „zidite-n dome mîndre, de cugetări castele" rotite de muzica sferelor eterne *(Povestea magului)*. Am și demonstrat prezența domului ca celulă organizatoare simbolismului material în eseul *Eminescu. Poezia elementelor*.

Există însă, dincolo de simbolizarea absolutului atins prin transcenderea acestei forme spațiale, reveria domului gotic, operă propriu-zis arhitectonică, fie el biserică sau castel. Întunecat, ca arcuri boltite, el devine scena

Scanned with OKEN Scanner

unui eros prototipal-romantic. În acest sens *Înger și Demon* oferă imaginea clasică a catedralei nocturne: „Noaptea-n Doma întristată, prin lumini îngălbenite / A făcliilor de ceară care ard lîngă altare — / Pe cînd bolta-n fundul Domei stă întunecoasă, mare, / Nepătrunsă de-ochii roșii de pe mucuri ostenite". „Doma întristată", iar apoi „candela cea tristă" înălțimea bolții inaccesibilă lumnărilor și candelei, „o umbră neagră, deasă", spațiul vid, „biserica pustie", arcul în părete" coloana, „un stîlp de piatră sură", sugestia antropomorfică a mineralului („Și bărbia lui s-apasă de al pietrei umăr rece") sau a oglinzii („Pe un mur înalt și rece de o marmură curată / Albă ca zăpada iernei, lucie ca apa lină") reprezintă un cumul de decoruri gotic-romantice; în recele mineral, tenebros, ochii lumînării, ai făcliei și ai candelei contemplă întîlnirea îngerului, copil regal, „blondă-n diadem de stele" cu „un suflet apostat". Mai sus în scara simbolizării, *Strigoii* însumează un sistem de domuri cu sugestii gotice. Cel dintîi o adăpostește pe „regina dunăreană". „Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici"; procesiunea funebră se împărtășește de sensurile teluricului nocturn, întrucît „preoți bătrîni ca iarna" „o duc cîntînd prin tainiți și pe *sub* negre bolți", coborînd „sicriul *sub* perete". Domul descendent, teluric / nocturn, marcat de prepoziția repetată transformă biserica subterană, veche, într-o cavitate funebră cu „boltă înaltă", element gotic. Alt „dom de marmur negru", în egală măsură subteran este spațiul magic / păgîn al vrăjilor; apare „candela" inițiatică cu „para lungă" și, cu aceeași funcție reflectantă, un „zid de marmur negru" în care are să se reîntrupeze efigia Mariei („În negrul zid s-arată / Venind ca-n somn lunatec, în pasuri line ea"). Un dom spectral este „palatul" lui Arald unde „în salele pustie lumine roșii de torții / răneso întunecimea cu pete de jăratec". Și aici, semn al magiei nocturne, apar „oglinzi de marmuri negre" în „zidirea cea pustie", culoarea neagră a palatului fiind emblema stăpînului-strigoi cu „negrul port", „haina morții", și față „cea albă ca ceara". Viața spectrală respinge lumina solară („o umbră de roșeață"), fiind favorizată numai de tenebre „sub luna plină" și „făclii de moarte", „dureroasă lumină din lu-

Scanned with OKEN Scanner

mină". Acest palat funerar precede spațiul ascuns, simetric bisericii subterane, „templul" cu „portale" de aceeași supradimensionare gotică, gata să primească cuplul strigoilor „de moarte logodiți". În stăpînirea magului se află acest ultim dom al somnului matern, de fapt o imensă peșteră, „noaptea mărețului mormînt", în care intri coborînd călare : „Călări ei într-n templu, și porțile recad". „Porțile" uriașe reprezintă însuși stratul teluric, cel ce desparte viața aparentă de adăpostul etern-matricial. „Regii cei dacici laolaltă" își au efigiile „în sală sub negrele firide" asistînd la drama lui Sarmis și Brigbel. Tronul acoperit cu „negru văl de jale", „bolta cea înaltă", „de piatră", „sub un arc" sfințite de umbra lui Zalmoxe se bănuiesc a descinde din același arhetip al goticului.

Atît timpul mitic al Daciei, cît și cel medieval reclamă la Eminescu reveria domului cu frontoane, turnuri exterioare și uriașe săli sub „negre bolți". În drama de tinerețe *Bogdan-Dragoș*, — Actul I se precizează a se petrece în „sala *gotică* în cetatea Arieșului". „Castelul" Anei, invocat de Bogdan (și transportat apoi în *Călin*) apare „singurateo în codri cei de brazi" înălțat între „muchi negre, uriașe" sub „luna de jăratec". În muzica erotizantă a apelor „un voinic" suie spre „cetățuia" înălțată „pe deasupra de prăpăstii". Arhitectura consacrată se deduce din elemente ca „zidiri de cetățuie", „gratii ruginite-a unei bolți", „zidul negru" care „într-un arc a-ncremenit". Totdeauna mineralul negru, bolțile, arcurile rămîn indici eminescieni ai zidirii gotice. La fel în *Luceafărul*, Cătălina apare „din umbra falnicelor bolți", iar astrul își trimite lumina „spre umbra negrului castel". Oglinda magică, singura punte între astrul apt de reflectare / descindere în lumea Cătălinei adîncește ca totdeauna spațiul sălilor gotice. Chiar dacă versiunea intermediară, *Fata-n grădina de aur* cuprinde stilizarea palatului din basmul românesc, reminiscențele reveriei gotice se manifestă : „În ziduri de oțel lucea castelu-i / Cu streșini de-aur și cu turnuri nalte / Și scris pe muri-i, minunat în felu-i, / Făptură grea a meșterilor dalte". Mineralul sculptat și netezit pînă la consistența oglinzii („Ziduri de oțel"), turnurile evident „nalte", elogiul măiestriei investite în „muri" cu presupuse ogive și

Scanned with OKEN Scanner

statui, altădată precizarea „cumpliții muri și porți“ aparțin cetății inexpugnabile. Recluziunea copilei de crai în acest dom mai presupune tenebrele („Fereastra-i oarbă, deși stă perdeaua“) ce reclamă „lumini, făclii“, și, desigur, „mari oglinzi“ care prelungesc și măresc interioarele, multiplicînd coloanele, bolțile, așa cum se procedează în toată regia goticului eminescian.

Fără a mai uza de delirul vizionar al poeziei, prozele eminesciene transportă datele domului în mai toate casele și interioarele evocate. *Cezara* debutează prin descrierea unei „mănăstiri vechi“ (epitet al timpului sacru înglobînd spațiul sugestiei gotice). Zidirea are o „boltă neagră“ și „pardoseală de pietre patrate“ ; Ieronim îi arată Cezarei orașul medieval (cel puțin în intenție) drept „amestec strălucit de palate și de domuri“ marcat de „vîrfurile turnurilor“. Decrepitul se subordonează aceleiași arhitectonici : casa lui Ruben din *Sărmanul Dionis* are un „acoperămînt țuguit“, pereți de piatră cu tencuiala căzută, „încît părea o bucată din ruina unei cetățui“. În locul „domului“, prozele eminesciene preferă acest din urmă sinonim, („cetățuie“) indiciul unor dimensiuni restrînse, cînd e vorba de spații românești. Intrînd iarăși în Nordul mitologic, pe Neva, Toma Nour părăsește închisoarea sa, un „negru palat“, „domul unui munte în patru colțuri“ cu o „gigantică poartă de piatră“. Interioarele stilizează și ele „salele“ gotice înscriindu-le în regimul ruinelor. Dionis „intră într-o cameră naltă, spațioasă și goală“, în tavan se văd „grinzi lungi și mohorîte“, ferestrele „mari argintoase“ se proiectează în lumina lunii pe zid, spațiu cum nu se poate mai potrivit pentru aventura astrologică ce urmează.

Cea mai amplă stilizare a domului gotic din romantismul nostru, literatura eminesciană, oricum iubitoare a colosalului, pitorescului și irealului, cufundă ritualul romantic (metamorfotic, erotic, inițiatic) într-o asemenea arhitectură „veche“ = medievală. Înălțimea murilor, beznele, arcele reclamă pe de altă parte *ochiul* făcliei și a oglinzii, de fapt *privire* vizionară a poetului însuși. Domul montan, celest, subteran sau „civilizat“ prin evocarea unui oraș imaginar are pe de o parte simbolismul

Scanned with OKEN Scanner

elevării ; pe de alta, în cavitatea sa telurică, subterană, semnificația onirică a repaosului / somn interferată cu forma simbolică a peșterii.

*

Mai puțin prezent în postromantism, domul devine deseori o consemnare picturală (parnasiană) a catedralei Notre-Dame.

Ion Pillat confundă sentimentul exaltării în fața domului parizian cu melancolia resemnării sceptice a secolului său, de abjurare a credinței. Totuși, arhitecturii gotice nu i se poate refuza elanul transcendent, iar contemplarea catedralei, într-o poezie de început, trezește nostalgia unui ev spiritualist. Descrierea elementelor goticului, „bolți", „vitralii", „icoane afumate" implică invocarea melancolică a unor „veacuri stinse", legendare : „Sub bolțile catolici în umbra catedralii / Plutea amorțitoare credința nevăzută. / Văpaie mai albastră ca-n vis cădea cernută / Din pacea înstelată a vechilor vitralii". După strofe picturale de răsunet parnasian (putem gîndi chiar la poemul lui Gautier, *Notre-Dame*) urmează configurația sigură a simbolismului transcendent, cînd catedrala înfrînge inerția telurică prin elanul spiritului : „Norod din veacuri stinse, credeai în veșnicie — / Din viața ta îngustă prin rugă te scăpai / Și mistic catedrala în aer înălțai / Spre a uita-n văzduhuri a lutului domnie". Viziunea dihotomiei fundamental-romantice, telluric / material / ascendent / aerian / spiritual reprezintă axul viziunii spațial / simbolice al poemului *(În catedrală)*, în pofida concluziei sceptice, proprie poeticii moderne : „O, Dumnezeu din ceruri, azi ceru Tău e gol". Goticul lui Ion Pillat cufundat prin imperfectul verbal într-un timp mitic, vorbește încă limbajul romantic al secolului trecut.

Octavian Goga, mai puțin receptat (și pe bună dreptate) ca poet al cetății tentaculare de pe Sena (înrudit prin ton pamfletar cu *Rondelurile* pariziene ale lui Macedonski), rămîne aici un „drumeț străin din țări îndepărtate". Condamnat etic, Parisul, sediu al „păcatului",

„putreda cetate“ se reabilitează prin memoria goticului, simbol sacru al vechiului : „Prin boltituri de arcuri triumfale, / Văd turnurile vechei catedrale, / Ca două brațe blestemînd Gomora“. Sonetul *Notre-Dame* consfințește astfel, în pofida tezei apăsat-didactice, axiologia goticului, formă simbolic-arhitecturală a topophiliei romantice.

c. Monument funerar colosal, străjuind întinderea dunelor de nisip, piramida intră în imaginarul romantic odată cu invazia napoleoniană a continentului african. Momentul, evocat de Hugo, se referă la discursului lui Bonaparte, care „ca piedestal luîndu-și chiar marea piramidă, / privește nisiposul ocean cu largi pustii“ (trad. Ionel Marinescu). E drept că anterior piramidele fuseseră invocate de Volney, cu o uimire din care nu lipsea didacticismul epocii. Apoi ea, piramida, devine emblematică pentru modelul unei naturi exotice, antiacademice, anticlasice, încît pitorescul prescrie așezarea ei, în copie micșorată, alături de capela gotică în parcul englez. Tot în *Aberații, (ed. cit.),* Baltrušaitis reproduce planșe cu asemenea grădini ale secolului XVIII în care stilul gotic se învecinează cu piramida. Mai mult decît atît, aflăm că în tratatul lui J. Murphy goticul este derivat din celula-princeps, piramida egipteană. Piramidele ilustrează pe de altă parte orientalomania romantică, inițiată de Byron *(Childe-Harold)* și de Hugo *(Orientalele).* Prefața celui din urmă volum (1829) constituia chiar profesia de credință, arta poetică a spațiului nou-descoperit, implicit anticlasic, pentru că dacă, scrisese Hugo, „în secolul lui Ludovic al XIV-lea toți erau eleniști, acum toți sînt orientaliști“. Împărtășind faima noului univers cultural, Negruzzi dă în versiunea românească a poemului hugolian *Zîna și Peri* versul omagial : „Toate darurile firii sînt în zona-orientală !“

Întorcîndu-ne însă la piramidă ca operă arhitectonică degajînd un anume simbolism, vom nota conjuncția ei cu elanul transcendent al goticului prin verticalitate, avînd în plus o conotație funebră și mitic-istorică. Viața

Scanned with OKEN Scanner

și moartea, istoria și anistoria potențează „giganticul mormînt“ (Eminescu), făcînd din cele patru laturi ale sale o emblemă a sintezei elementelor îndreptată spre absolut. Piramida se va înscrie între semnele perene ale civilizațiilor Orientului arhaic, avînd de partea ei colosalul care o încadrează în topophilia romantică a muntelui. (Motiv pictural, între nisipuri, oaze cu palmieri, ea va umple expozițiile vremii). În literatură, de la descrierea piramidei ca monument pitoresc pînă la intuirea subiectivizării ei, romantismul românesc o va ilustra ca totdeauna prin altitudinea imaginarului eminescian, care vede în spațialitatea ei o ipostază exotică a domului, iar simbolic, un semn al ciclurilor istoriei.

O strofă aparent oarecare din *Grigore Alexandrescu* intuiește la început conotația transcendentă a piramidei, unificînd-o cu geneza spiritului vizionar. Decorul evident nocturn patronează exprimarea conceptului prin forma artizanală, „civilizată“, abstractul prin concret, marcă a harului prin care Alexandrescu devansează seria succesorilor săi. Iată strofa din *Miezul nopții* : „Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire, / Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii, / Deșteaptă priveghează a mea tristă gîndire, / Precum o piramidă se-nalță în pustii“. Făcînd parte dintre „ai lui Apolon fii“, poetul „se înalță“ și el pe fundalul tăcerii spre tărîmul esențelor, precum linia verticală a piramidei care respinge planul orizontal al deșertului. „Gîndirea“ („tristă“, pentru că descoperă semnul arhitectural al măreției revolute a Egiptului) își are anamorfoza materială în solitudinea monumentului funerar.

Versificînd îmbelșugat itinerarii sudice și orientale în *Conrad*, *D. Bolintineanu* reunește înflăcărarea lui Childe-Harold cu filosofia istoriei (destul de modestă), a lui Volney. Strofele retorice dedicate piramidelor se află atît în *Conrad*, cît și în *Călătorii*, drept anexă, fără a ieși din regimul superlativelor comune precum, „lucrare minunată, aspect maiestuos“, cu „vîrful lor fantastic“ „ce-au triumfat măreț d-a timpului asprime“. În mod paradoxal, imaginația se adîncește în *Călătorii la Ierusa-*

Scanned with OKEN Scanner

lim în sărbătorile Paștelui și în Egipt. Piramidele depășesc aici oricare „meraviglia“ livrescă, fiind superioare în acest sens altor monumente : „Din toate lucrurile curioase și mărețe din acest pământ, ce mi-am închipuit, scrie memorialistul, aveau pînă să nu le văz, în imaginația mea, un farmec strălucit ; dar după ce le văzui, le aflai mai prejos mult de ideea ce îmi făcusem despre ele. Dintre toate, însă, piramidele se deosebesc : le aflai mai presus de orice poate imaginația să-și închipuiască“. Prezența lor monumentală pe fundalul pustiei conține și intenția simbolică : „1. să fie niște monumente care să spuie secolilor numele celor ce le-au făcut și 2. să serve ca morminte“. Măsurătorile în „picioare“, (deliciul lui D. Golescu și N. Filimon, alți călători, în ipostază de contabili ai dimensiunilor) nu înlătură o prețioasă intuiție, alăturarea piramidei de măreția domului gotic, chiar dacă Bolintineanu citează : „Champollion — Figeac zice că înălțimea piramidei este de patru sute cincizeci picioare, adică mai mult de două ori de înaltă decît *turnurile bisericii Notre-Dame din Paris*“ (n. ns.).

Ascensiunea monumentului este prezentată ca o inițiere în pofida remarcilor caustice la adresa verosilor „mameluci“ : „Panta piramidei ni se părea luminoasă și depărtarea de la pământ ne da amețeli“. Odată ajuns în vîrf, călătorul exotic are sentimentul demiurgic al culminației unui urcuș spre „geniul munților“ (capitolul *Muntele* al prezentului volum) care-i oferă o panoramă sublimă / exotică : „Vederea de aici, peste cîmpii, este desfătătoare. La o parte apare valea Cairului cu satele și cetatea, pe de altă parte, deșertul, această mare cu valuri mișcătoare de nisip.“

Nadirul îl reprezintă însă nocturnul de peșteră, „sînul mormintelor subterane“, spre care conduce un labirint — „galerie“ „de granit“, „un pasagiu orizontal și lung de o sută șaptezeci de picioare“. Inițierea privește de astă-dată misterul funerar, cu spații matriciale „camere subterane și scorburi prin maluri“, „camera numită a reginei“, alte „galerii“, și finalmente „camera regelui“, cu un „coșciug de granit roșatec“, „În centrul piramidei“, corespondent axial al vîrfului ei. Așa se face că oricît de obiectiv prezentată, piramida lui Bolintineanu su-

Scanned with OKEN Scanner

gerează o sferă conotativă mult mai extinsă decît ne-ar permite s-o credem atît precizia detaliilor arhitecturale, cît și elementele epice implicate.

Monumentele Imperiului egiptean vor deveni cu adevărat forme simbolice în poezia și proza lui *Eminescu*. Încă în *Floare-albastră*, dialog aparent șăgalnic al îndrăgostiților, ele vor reprezenta Fata Morgana ce devoră imaginația poetului, smulgîndu-l din real, „uriașe metafore ale morții și eternității" (Vl. Streinu). Reproșul iubitei configurează Orientul arab : „În zadar rîuri în soare / grămădește-a ta gîndire, / Și cîmpiile Asire / Și întunecata mare ; // Piramidele-nvechite / Urcă-n cer vîrful lor mare — / Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite". Sublimarea spațiului coexistă aici cu ascensiunea principiului spiritual. Bivalența piramidei, formă simbolică a morții și a transcenderii ei, se amplifică în *Avatarii faraonului Tlá* : monumentul colosal, partea lui vizibilă, materializează ideea istoriei mitice, pe cînd cavitățile-i subterane determină alchimia metempsihozei. Piramida eminesciană are, prin urmare, un anume alfabet exoteric înscris în însăși geometria ei minerală, și altul esoteric conținut de subterana refugiului ei ocrotitor. Vectorul dinamicii simbolice reiese extrem de limpede din proza citată, cînd piramida apare ca izomorfie a muntelui temerar îndreptat spre cer : „În singurătatea pustiilor, scrie poetul, se înalță piramida sură ajungînd norii... Luna o ningea încît părțile lovite de ea păreau de zăpadă, părțile umbrite păreau de cărbune, și lungă, țuguiată, gigantică se întindea pe nisip umbra piramidei". Jocul umbrelor selenare creează iluzia volumelor pe care le-am văzut anterior ca atribute distinctive ale domului gotic. Chiar și descinderea regelui figurează săli gotice „deșartele hale" cu „umbra umedă a columnelor" și „arcadele sumbre și sure", un colosal și atît de eminescian „lăcaș al morții", „halele mari și deșerte ale morții". Iată că piramida, ca și domul montan tutelează subterane magice ale somnului etern, luminate, evident, de „flacăra roșie a făcliei". După deschiderea unei uși („ușa mormîntului") care separă viața și moartea, hotar „între el și lume", Tlá cunoaște „în adînca depărtare" etajarea des-

Scanned with OKEN Scanner

cendentă a formelor ideale, edenice pe care le-am enumerat în Cap. *Natura ocrotitoare*: un lac, o grădină selenară și „formele negre și fantastice ale unei insule acoperite de o dumbravă". „În mijlocul insuiei" în această „lume subterană" doarme Rodope ca o altă Marie dunăreană, cufundîndu-l pe regele Egiptului în „somnul fără vis, un întuneric, fără spațiu și fără timp". Tenebrele alchimice ale subteranei sînt precedate de reveria unui alt dom (al focului inițiatic), provenit din făclia aruncată în urna și ea „înaltă cît un palat". Dintr-odată, „ca și cînd o domă s-ar fi aprins (...) în mijlocul nopții adînc negre, astfel se aprinse fundul din vas și lumină toată hala mare ca o boltă a cerului de sub piramidă". Iată cum volumul real al monumentului, cel geometric-ascensional, patronează o serie subterană, concentrică de „dome" funerare, organizate conform goticului romantic.

„Gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție" definesc Memfisul cu „zidirile-i antice" supraetajate, „munte pe munte în antica lor trufie". „Trufia", orgoliul sfidător al mineralului lucrat de mîna omului, rival al formelor geologiei colosale, se completează prin imaginea monumentelor funebre care și ele „se ridic trufașe / și eterne ca și moartea piramidelor-uriașe, / racle ce încap în ele epopeea unui scald." (Remarcăm aluzia la mitologia *Eddelor*, analizată ca model literar în vol. I al studiului nostru, în sensul colosalului gotic interferat de reveria orientală a piramidei). Inițierea / descindere îi relevă regelui „al vremurilor vad", „tot trecutul", viziune mult mai amplă decît aceea thanatică / erotică din proza de mai sus. Muzica nocturnă a Nilului, „rîul sfînt" desferecă spațiul subteran, „ale piramidei visuri" care animă *gîndirea*, viața spiritului universal în versul-efigie „Undele visează spume, cerurile-nșiră nori". Metamorfozele acestea au loc (ca în *Strigoii*) în prezența unui „vaier" al piramidelor care „aiurînd și jalnic sună" sub „varga" Magului cunoscător al destinelor, „proorociri" ale cosmologiei istorice („istoria străveche") concentrată în alte domuri subterane și submarine cu aceleași „grădine" edenice. Astfel piramida declanșează prin descinderea ei viața Ideii, zămislitoare ale ciclurilor civilizației orientale.

Scanned with OKEN Scanner

În egală măsură piramida egipteană devine anamorfoza creației poetice relevabilă prin descindere în eul genetic. Supraetajarea, partea ei vizibilă, acele „gîndiri" și „imagini" declanșate de „Fantazia fără formă", proliferînd ca o *Natura naturans* din ele însele, reprezintă „ideile", năzuințele spiritului de a se organiza. De aceea ele reclamă omologia fastuoasă — „o-ntreagă țară moartă", semănînd, „hibride, / egiptenei piramide". Adîncurile fascinante de după „lungi alee, / monoliți și propilee", semne și ele ale „halelor" gotice, relevă sub o lumină pală dublul monarhic al poetului : „Intri-n-nuntru, sui pe treaptă, / Nici nu știi ce te așteaptă. / Cînd acolo sub o faclă / Doarme-un singur rege-n raclă." Acest somn are virtuțile celuilalt, rege al Egipetului, care visa „istoria străveche", înlocuită aici prin harul și damnarea poetului de a da formă in-formalului. Metamorfozele spiritului universal sînt astfel declanșate de spațiul arhitectonic al piramidei ca formă simbolică.

*

Nicolae Iorga se arată epigon eminescian al viziunii orientale, dar acel *ubi sunt* degajat de nocturnul „lenești-lor ape ale Nilului gălbiu" nu transcende „a Egiptului cîmpie" invocată parnasian. Poemul *Templul* de o clasică dar și comună picturalitate coboară din *Memento mori (Egipetul)*, demonstrînd tirania modelului eminescian, dar și receptarea romantică a tranzienței. În acest univers „Veacurile trec alene", marcate de „Templul vechi" „cu pădurea-i de coloane" (viziunea și ea de dom gotic), dar și de uriașele monumente : „Și cînd noaptea se coboară peste vîrf de piramide, / Cînd se duce de pe trepte și dervișul călător, / S-aprind candele de aur, luminînd mîngîietor / Peste poarta-mpodobită, ce cu zgomot se deschide". Din subteranele pustiei apar, previzibil, „zeii lumilor apuse" în procesiune fantomatică spre a clama caducitatea.

Credem că simbolul piramidei ajunge astfel în stadiul sterilității sale expresive.

d. Subiectivizarea acestui oraș pînă la a deveni patria electivă a romanticilor (pe lîngă Nord și Orient), se

Scanned with OKEN Scanner

explică printr-o serie de elemente fizice și meta-fizice. Între cele dintîi, arhitectura sa unică logodită cu apele lagunei venete, pitorescul canalelor și al gondolelor, lumina iradiantă reflectată de ape, — pe de altă parte, melancolia unei glorioase istorii pîndită de eroziune, decrepitudine, imersiune, memoria unor mituri romantice ale poeților desfășurate aici, ca și aceea a unui eros pasional. Dacă adăugăm la toate acestea, fabuloasa concentrare a marilor pînze renascentiste care fac din Veneția un muzeu arhetipal al picturii și stilurilor arhitecturale, avem (cel puțin în mare) justificarea structurii sale ca o formă simbolică a romantismului.

Așa cum se înfățișează și astăzi ochilor, risipită între canale, Veneția oferă două orizonturi paralele, al mării și al clădirilor sale unice, dominate din loc în loc de avîntate campanile și turnuri. Stabilitatea volumelor joase, precum cupolele Basilicii San Marco comparabile prin grandoare cu piramidele, coexistă cu elanul spre cer al turnurilor, ca de pildă acela al abației San Giorgio Maggiore care transformă insula ovală în anamorfoza unei nave încremenită între ape. Dominația stilului gotic-bizantin (îmbogățit ulterior de Renaștere, arhitectură orientală și barocă) apare evidentă atît în defilarea palatelor înnegrite de vreme de pe Canale Grande (precum Franchetti sau Ca'd'Oro), cu loggii și arcade supraetajate, cît și, esențializat, în Palatul Dogilor din Piazzetta San Marco. Dantelăria fațadelor sale strălucind în lumină între finele nervuri ale piloților, ferestrele-loggii împodobite cu statui sub baldachine, precum grupul lui Giovanni și Bartolomeo Bon, dominat de figura dogelui Francesco Foscari, dalele strălucitoare ale Piazzettei reflectînd lumina mării celebrează goticul transplantat în sudul solar. (Mărturisim, pentru arhitectura Veneției, lectura profitabilă a cărții semnată de dr. arh. Gheorghe Curinschi, — *Veneția*, Editura Tehnică, 1972). Și pentru că oricine scrie despre acest oraș, devine liric, să citäm din monografia de mai sus, tocmai inscripția la frumoasa fotografie a Palatului Dogilor, care „pare a fi o reluare simbolică a însuși modului de fundare a Veneției, ale cărei edificii se sprijină pe milioane de piloți înfipți în fundul mîlos al lagunei".

Scanned with OKEN Scanner

„Lumina unică a Veneției" (Monet) nimbează contururile ajurate ale zidurilor și explică magnetismul acestui paradis al pictorilor (vezi de pildă Turner, *Bridge of Sights, Ducal Palace and Custom — House)* ilustrat la început de Canaletto, Bellini, Bonifazzio și Guardi. Fixarea ei literară îi aparține lui Aretino în cunoscuta sa scrisoare către Tițian, menită a-l incita pe patriarhul culorii : „Din ziua în care Dumnezeu l-a creat, cerul n-a fost mai împodobit de frumoase culori și lumini. Un cer de invidiat pentru artiști. (...) Simple case de piatră par feerice palate, în apropiere lumina se desface pură și vie, părînd aeriană și pală în depărtări. Sub umbra călătoare a norilor încărcați de aburi denși, edificiile iau mii de forme minunate ; la dreapta, un palat se pierde, în întregime înecat într-o tentă de negru adînc, în stînga marmura luminează și scînteiază ca și cum soarele a coborît în ea, iar un alt roșu, mai dulce, poleiește acoperișurile. Minunate sînt trăsăturile de penel ale naturii, stăpînă a stăpînilor ! Ce clarobscururi ! Ce umbre transparente ! Ce reliefuri atotputernice ! Ce tentă sumbră !" (Pietro Aretino, *Comedia curților. Scrisori.* Ed. Meridiane, 1974). Arhitectura, gotică și ea, a luminii se conjugă cu oglinda reflectantă a apelor, care înlocuiesc în Veneția obișnuitele străzi. Permanenta confuzie între case, palate și apa mării, dispariția granței dintre piatra sculptată și elementul fluid, dintre civilizație și natură, amplifică pitorescul Veneției printr-un neptunism obsedant, melancolic, în sensul Complexului lui Charon pomenit de Bachelard (*L'eau et les Rêves*, ed. cit.). Gondolele și ele lunecînd pe apele nocturne, spații protectoare alveolare considerate „sicrie plutitoare" de stilistica secolului trecut dar și de Thomas Mann, completează arhitectura unică a orașului marin. Înmatriculată cu entuziasm în modelul spațial al cosmosului romantic, Veneția își va consolida multiplele ei conotații ce converg spre pitoresc și melancolie (constantele sentimentului naturii cf. Andrei Pleșu, *op. cit.).* Odele ce vor succede admirației lui Goethe, Chateaubriand, Madame de Staël, îi vor aparține lordului Byron, care-i dedică Veneției Cîntul IV din *Childe-Harold* : „Poemele lui Tasso nu se-aud, / Gondolierul trece în

Scanned with OKEN Scanner

tăcere ; / Peste canal se frînge zidul ud ; / Și cîntecul în amintire piere. / Toate s-au dus, doar frumusețea-i vie. / Decad imperii, arte — sumbre valuri. / Veneția sublimă-i dintr-o mie, / O mască a italici carnavaluri." (trad. ns.). Motivul devenit curînd truistic reapare la Shelley și Musset, Casimir Delavigne, Platen, D'Annunzio și, evident, la toți călătorii exotici, precum Gautier care invocă fiorul apei nocturne, „tenebrele ei uleioase, umede și adînci", bezna (gotică a) „piedestalurilor", capetelor de coloane, porticurilor și grilajelor", atmosfera romanului negru de Radcliffe sau a gravurilor lui Goya și Piranese. Frumusețea agonică a acestui oraș îl va obseda, cum știm, și pe Thomas Mann.

Nu mai puțin îndrăgostiți de Veneția, călătorii noștri romantici (Alecsandri, Negri, Cipariu, Macedonski, chiar Iorga) vor căuta să-i motiveze fascinația. O scrisoare a lui Alecsandri adresată prietenului său Edouard Grenier în 1858 configurează tocmai acest mit al topophiliei romantice : „Ai văzut, în sfîrșit, scria amantul *Steluței*, această minune a Adriaticii care lasă atît de puternice impresii asupra sufletului poeților. Nu simți oare, după această călătorie, că puterile dumitale sînt îndoite, că imaginația a prins aripi mai întinse, ca să străbată împărăția întinsă a apelor ? Cîntă deci, poete drag, atît cît ai încă în fața ochilor măreața panoramă a Veneției, cu canalele sale, cu palatele sale, cu gondolierii săi, cu femeile sale care cară apă, și mai ales cu acel nu știu ce misterios, care leagă și inspiră pe cîntăreți" (*Cele mai frumoase scrisori*, ed. Marta Anineanu, B.P.T., Ed. „Minerva", 1972). Timotei Cipariu consideră în însemnările sale că Veneția trebuie privită ca esență numenală, avînd un ce care respinge „superficialitatea". Costache Negri remarcă și el picturalul „goticelor palate", gondola cu „secretul ei acoperămînt" (izomorfie a alveolei). N. Iorga, interferînd istoria românilor cu lumea exotică a Veneției, evocă soliile lui Ștefan ce au avut norocul de a contempla „strălucirea veselă a balurilor mascate" și „focurile de artificii care țîșnesc luminoase spre frumosul cer de noapte al Italiei" (N. Iorga, *Negoțul și meșteșugurile în trecutul românesc*). Tot Iorga conturează vraja romantică a „acestui oraș unic pe care-l iubești cu totul altfel decît

Scanned with OKEN Scanner

pe oricare altul în lume, chiar decît acela în care, fiind născut, ți-ai găsit chemarea și rostul vieții" (*O viață de om*, ed. cit.). Evident, poetica romantică definitivează mitul Veneției prin faima republicii dogale de odinioară, astăzi „a dying Glory" („o glorie murindă"), cum scrie Byron în *Childe-Harold*. Sfîrșitul cetății prin imersiune, inevitabil, pare-se, îi smulgea aceluiași poet englez, „nordic pelerin" („a northern wanderer") strofa patetic-premonitorie: „Veneție! Cînd marmura din mur / Va străluci lichidă în canale, / Națiunile vor plînge împrejur / Și țărmul mării va vui de jale" (trad. ns.). De aici alegorizarea simbolică a Veneției printr-o frumoasă moartă, inițiată tot de Byron și care va călători în multe poeme românești.

Vasile Alecsandri, n-o poate nega nimeni, realizează prin imaginea Veneției cel mai romantic corpus (alături de folclor) al operei sale. Și nu atît prin *Barcarole*, imitate după poezia minoră italiană (Lamberti), cît prin poeme melancolice preeminesciene ca viziune și sonoritate ce vor concentra sentimentul istoricității și al pitorescului nocturn. Eufonia inspirată, tonul oracular, alexandrinul românesc bine strunit, rimele melancolice (reluate de celebrul sonet eminescian) își arată adecvarea la înscrierea Veneției în seria formelor simbolice ale spațiului. „Cînd noaptea în tăcere, la ora ce s-adună / A dogilor vechi umbre pe maluri șovăind, / Godola, leagăn dulce, ne primblă împreună / Pe luciul lin al mării în care alba lună / Cu stelele voioase se scaldă strălucind". Motivul volneyan al fantomelor dogale se conjugă cu sugestia erotizantă a gondolei („leagăn dulce") în mijlocul nupțiului elementar dintre acvatic și celest. Strofa următoare, mai inspirată, se abstrage din rememorarea idilei spre a ancora în pustietatea goticului golit de glorie: „Atunci, din umbra deasă ce doarme-ntre canaluri, / Din lampele aprinse în boltele cerești, / Din turnuri, din palate ce triste zac pe maluri, / O tainic-armonie plutește peste valuri / Șoptind inimei noastre cuvinte îngerești!". Epitetul *vechi* („vechi umbre), arhitectura gotică („turnuri, palate ... triste") confundă mineralizînd-o, amintirea dogilor, cu zidurile încremenite, seculare și cu som-

Scanned with OKEN Scanner

nul „umbrei", istoria însăși conținută în apa șerpuitoare, nocturnă.

George Crețeanu și *Mihai Zamfirescu*, barzi preeminescieni ai Veneției muribunde se adresează aceleiași figuri feminine, efigie simbolică. George Crețeanu o integrează elementului acvatic, pentru că misterioasă străină apare „C-un aer fantastic, în mantia-i verde / De-o scumpă mătase țesută cu fir" dintr-un trecut fastuos, prin alegorie „carnaval". Orașul se contrage într-un palat gotic „cu vechi mozaice", „frescuri d-artiști cu renume" și „coloane ce sala-nconjur". În cele din urmă G. Crețeanu, pașoptist cu fibră ardent civică, deplînge frumusețea stinsă, victimă a „durerii" universale, suprapunînd în mod romantic motivul Veneției cu acela al fecioarei moarte : „Ca alba copilă ce doarme în pace / În leagăn de piatră, în rece mormînt, / În scumpa-i cetate uitată azi zace / Ș-apune, căci toate apun pe pămînt". La rîndul ei, glorioasa cetate devine raclă subterană, „leagăn de piatră".

Mihail Zamfirescu, un satanic, iubitor al fantasticului „negru", dezvoltă și el o alegorie feminină atribuindu-i două registre temporal-etice : unul al gloriei trecute și celălalt al „căderii" : „Tu, care altădată trăind în sărbători, / Veneție frumoasă, erai invidiată, / Azi plîngi, și a ta frunte, în loc să poarte flori, / Sub vălul de durere se-nclină dezolată, / Și limpezile unde, ce-odată repeta / Un cîntec de mărire, azi plîng căderea ta". Ambii poeți, minori între altele, atacă în același mod truistic-retoric tema clasică *Ubi sunt* prin personificarea romantică a Veneției. Ciclurile istoriei, mînată de permanența „durerii" apare ca idee schopenhaueriană, filosofie etică ce atinsese în deceniile 1850—1870 treapta circulației orale.

Eminescu, în aventura celebrului său sonet, menționează scrupulos numele unui minor german, G. Cerri, denumindu-și prima variantă, *Imitație*. Într-adevăr, la poetul menționat există ziduri albe în decor selenar, valul care încearcă să reînvie mireasa moartă, și replica Turnului San Marco : „Lass ab ! die Todten stehr nicht

Scanned with OKEN Scanner

auf, o Knabe", consacrînd ideea sfîrșitului ireversibil. Și la August von Platen Veneția reprezentase o temă predilectă, un spațiu arhitectural funebru și spectral : „Numai în vis trăiește, triumfală, / Veneția, doar umbre vechi desface" (*Antologia poeziei romantice germane*, E.L.U., 1969). Prima schiță eminesciană n-avea încă forma sonetului : „Cînd sub lumina lunei clarobscură / Marea pornită de durere adîncă, / Pe-ale Veneției trepte se aruncă / Mîngîind marmura cea palid-pură, / Atunci îmi pare cum că unda sură / E un copil, ce disperat să plîngă / Ar vrea și pe-a miresei față moartă încă / Vrea să trezească viață și natură. / Ca-n țintirim tăcere e-n cetate, / Ca glasul dureroaselor sibile / Din turnul Marcu miazănoaptea bate / Și pare-atunci că a istoriei file / Ca din mormînt șoptesc încet și mate : / Morții nu-nvie, e-n zadar, copile !"

Reluarea în 1883 a poemului devenit sonet se înscrie în sentimentul disperării existențiale revărsat în obsesii thanatice. Este epoca marilor poeme *Trecut-au anii. Se bate miezul nopții, Cu mîine zilele-ți adaugi, Din valurile vremii, Mai am un singur dor.* Psihismul apelor moarte, „neptunismul" eminescian formulat de Călinescu ține de acel „sistem de fidelitate poetică" (Bachelard) care singularizează pe un mare liric prin obsesia unui element central. Ca și Byron sau Poe, Eminescu visează imersiunea iubitei în valurile mării, pentru că erosul thanatic reclamă prin adînci corespondențe materia apei. O iubită anamorfotică va fi și Veneția, „mireasă dulce" dormind în domul vast poleit de lumina lunii. Mai mult decît la oricare poet român, arhitectura colosal/nocturnă, figură obsedantă la Eminescu (domul arhetipal al imaginarului său) se lasă invadată de forma cea mai înalt-simbolică în sensul heraclitian, tranzitoriu, stihia lui Okeanos, împărtășind aici conotația rebeliunii masculine (vezi cap. *Oceanul* — B. *Natura sălbatecă și gigantescă*).

Sonetul fixează ireversibilul prin vidarea palatelor de exuberanța carnavalescă a gloriosului trecut. Arhitectura va fi neîndoielnic, gotică, semnalată prin scări fastuoase, „*vechi* portaluri", apoi „ziduri *vechi*" sugerînd un uriaș dom funebru în lumina lunii. „Scările" anunță reveria descinderii în adînc, precum în cazul piramidei

Scanned with OKEN Scanner

egiptene, „giganticul mormînt“ : „S-a stins viața falnicei Veneții, / N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri ; / Pe scări de marmură, prin vechi portaluri, / Pătrunde luna înălbind pereții.“ Moartea „miresei dulci“ (alegoria simbolică a Veneției curentă, am văzut, și la preeminescieni) va deschide însă, în locul unui discurs previzibil, lanțul unor metafore esențiale : Okeanos, amantul frenetic, demonic în felul lui Arald, încearcă cu zbucium titanic să-i redea fecioarei „suflarea vieții“. El va trece de la melopee resemnată la rebeliune, ambele registre sonore ale Logosului acvatic : „Okeanos se plînge pe canaluri... / El numa-n veci e-n floarea tinereții, / Miresei dulci i-ar da suflarea vieții, / Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri“. Erosul elementelor naturale frecvent la Eminescu, dintre ocean și stînci, va fi astfel înlocuit prin disperarea unui Okeanos în fața arhitecturii minerale, piatra devenită criptă, palat mortuar. Cercul metaforic al caducității va include prin urmare orașul de pe canaluri și lagune, dar și viziunile predecesorilor de la Byron și Alecsandri la minori precum Crețeanu sau M. Zamfirescu.

Dacă începutul sonetului se adresează subiectivizării prin volume arhitecturale vizualizate pe fundalul plînsului acvatic, ultimele terține adaugă dangătul clopotului funebru. Prezidat de o izomorfie a Magului, (spirit tutelar al „țintirimului“, turnul antropomorfic San Marc, „preot rămas din a vechimii zile“), spațiul Veneției se lasă pătruns de ecoul premonitoriu al sentinței oraculare : „Nu-nvie morții, e-n zadar, copile !“ Adresat lui Okeanos, avertismentul esențializează o lecție a istoriei ilustrată prin subiectivizarea și simbolizarea Veneției ca eden arhitectural invadat de ape. Culminație estetică a poemelor venete românești, sonetul eminescian reprezintă totodată un zenit al motivului romantic respectiv, împletind într-un tot imaginea domului funebru, plînsul oceanic, obsesia thanaticului demonstrat prin aglutinarea unei mari civilizații.

*

Fără a face inventarul tuturor poemelor postromantice cu paletă deseori simbolist parnasiană și aceeași me-

Scanned with OKEN Scanner

lancolie temporală sporită de sublimul decorului, notăm vasalitatea în fața modelului eminescian, care le anulează in nuce statutul de independență. Două exemple ni se par suficient de probante.

Ion Pillat, poet al Orientului și al septentrionului, exotic ca debutant în ambele ipostaze, pune sub titlul sonetului său *Veneția* motoul „Pătrunde luna înălbind pereții". Parafraza apare minor-minulesciană, sugerînd chiar *Barcarolele* lui Alecsandri : „Mijeau ca licuricii în noaptea aurie / Gondole luminate pe Marele Canal : / Uita Veneția toată sub măști de carnaval / Și-n fosnet de mătase că morții nu învie. // Dar astăzi cînd e stinsă iubita nebunie, / Cînd s-a golit de larmă portal după portal, / Cînd nu mai vezi pe ape o luntre, un fanal ; / De ce spre tine pleacă dorința mea pustie ? // De mult e mort San-Marco. În umbră mandoline / Sub «Ponte dei sospiri» mai picură suspine, / Și zgomot de talazuri din largul mării vine. // Departe, mai departe, răsună tainic struna, / Și iată că răsare înfierînd Laguna : / De aur, arcuită ca o gondolă, luna !" Vidarea arhitecturii, a „portalului" de „larmă", zbaterea „talazului", sentința definitivă a timpului, constante eminesciene — se pierd în masa instantaneului pictural încheiat într-o metaforă exterioară, deși emblematic-venețiană („ca o gondolă, luna").

Vladimir Streinu, succesor livresc al aceleiași forme romantice, dedică tot lui Eminescu sonetul său. În plus, față de poemul paradigmatic apare identificarea eroului liric cu ultimul doge al Veneției „pustii". E adevărat, versul depășește epigonismul lui Pillat, profitînd de experiența lui Ion Barbu și de esențializarea modelelor interbelice. Ritmul însă ne trimite tot la Eminescu : *(Dintre sute de catarge)* „Peste valurile toate, / Cît bat, surpînd pereții, / De porfiră și de marmuri / Ai pustiei azi Veneții, // Drept logodnă, de pe ziduri, / Vers-inel azi îl ridic, / Între valuri val eu însumi / Ultim doge venedic." Aceeași mineralitate fastuoasă, „De profiră și de marmuri" agresată de „valuri" întîmpină o singură volută simbolică nouă : logodna dogelui cu marea se iposta-

Scanned with OKEN Scanner

ziază prin poemul însuși („vers-inel"), omagiu al bardului, ultimul „doge" al acestei teme romantice.

Cariera opulentă a Veneției ca formă arhitectonică ideal-pitorească, și în cele din urmă simbol romantic, ne oferă lecția unei aventuri estetice : înflorirea și obturarea unui motiv literar. Dublu paradox, agonia istorică a Veneției duce în cele din urmă la epuizarea unei forme simbolice literare eliminată prin abuzivă frecventare.

e. Această formă de negare a arhitecturii însăși prin invazia naturii se înscrie atît în conceptul de pitoresc, cît și, prin sugestie, în melancolia temporală a romanticului. Coloane și capiteluri prăbușite, iarba și mușchiul năpădind zidurile, dezolarea și pustiul, jocul penumbrelor reprezintă din secolul al XVIII-lea o descoperire estetică pentru gravori și pictori, ca și pentru stilizatorii grădinilor ; ei instalează chiar false ruine alături de capele gotice și piramide, reunind astfel paradigmele arhitecturii de tip romantic. În grădina lui Jean-Jacques Rousseau se află un astfel de turn ; Baltrušaitis *(op. cit.)*, înserează în cartea sa o planșă de Laborde (1808) înfățișînd o coloană gotică distrusă *(Deșertul din Retz)*. Hubert Robert, pictor recenzat cu frenezie de Diderot, oferea privitorului vestigii gotice, ca și ulterior germanii Friedrich și Schinkel, englezii Constable și Girtin. După 1830 Delacroix ilustrase *Hamlet* amplasînd scena duhului pe-un fundal gotic ruinat.

Istoria artelor plastice analizează efectul pitoresc al unei asemenea arhitecturi lipsită de fermitatea unei structuri imuabile. „Rigiditatea formelor tectonice, scrie Heinrich Wölfflin, este în acest caz frîntă, în timp ce zidul invadează de pretutindeni, ia naștere o viață care ca un tremur sau o licărire se răspîndește însuflețind întreaga suprafață. Și dacă punctele de sprijin încep să se clatine, iar liniile și ordinele geometrice dispar, clădirea poate să se contopească cu formele în mișcare ale naturii, cu copacii și dealurile, pentru a constitui un întreg pictural, zadarnic căutat într-o arhitectură perfect conservată."

Depreciind fastul construcției integre și subordonînd-o ca axiologie, ruinei, romanticul va cînta templul oriental, piramida străjuind nisipurile, muzeul Romei impe-

riale celebrat de Petrarca și Du Bellay, dar mai ales ruina gotică, deținătoare a „fiorului". Descoperirea ruinei ca *topos* pitoresc se potențează prin semnificații meta-fizice, reprezentînd timpul materializat (Carlyle). Înainte de romantici încă ea argumentase precepte clasice și biblice concentrate în tema *fortuna labilis, fugit ireparabile tempus, Ubi sunt;* iluminiști sensibili precum Volney transforma ruinele Palmyrei în materialul didactic pentru a „învăța" grandoarea civilizațiilor revolute din monologul fantomei („geniul mormintelor și ruinelor", evident „geniu" cu sensul de „spirit", după cum am înregistrat și în studiul formelor geologice un „geniu al munților"). „Vă salut, ruine solitare, sfinte morminte, tăcute ziduri ! — monologase Volney. Pe voi vă invoc, vouă vă adresez ruga mea. Da ! În timp ce vederea voastră respinge printr-un secret fior privirile omului comun, sufletul meu regăsește în contemplarea voastră farmecul sentimentelor adînci și al gîndurilor înalte" *(Les ruines ou Méditations sur les révolutions des empires,* trad. ns.). Potențată prin mister, ruina gotică ne va întîmpina la Delille străjuind colinele prin „orgoliul crenelurilor" sale („Portoit jusqu'a ciel l'orgueil de ses creneaux") sau la Ossian prin turnurile năruite și străbătute de șuierul vîntului. Mai retorici în expresia afectului, Diderot și Chateaubriand vor configura și mai apăsat acest *topos* pe cale de a deveni romantic, pentru ei ruinele ducînd la revelația eului celui mai adînc. În *Geniul creștinismului* ruina se află în centrul unei mitologii nordice cu mări ossianice (vezi vol. I al studiului) și plînsul vîntului. Chateaubriand notează explicit „pitorescul" dărîmăturilor, pentru că, astfel erodată, „arhitectura gotică are ceva măreț și sumbru". (Reproducerile de citate cf. ADDENDA, *Mitologie romantică*, 1973, Ed. Cartea românească).

Frenezia preromantică defulată în retorică, deși lipsită de conotații transcendente, se va îmbogăți în plin romantism cu melancolia caducității preluată pare-se din clasicitate. Dar ruinele posesoare de pitoresc și generatoare de melancolie se înscriu totodată în sentimentul tranzitoriului universal, în care Tudor Vianu descifrează cel dintîi orizont al sensibilității romantice *(Romantismul*

ca formă de spirit). Aglutinarea trecutului în eternul prezent materializat, devenit palpabil prin „răsipuri" arhitectonice, conține lecția istoriei înfrînte de Durată, singura eternă.

Romantismul românesc integrează acest reper în modelul său spațial aflat la interferența unor semne perceptibile prin simțuri (pitorescul) cu virtuțile conotative, metafizice (melancolia temporalității). În *Melancolia* sa (adaptată după Legouvé) *Costache Negruzzi* descoperă între ruine, ca și Diderot, spațiul consonant nevoii de solitudine și reverie, „sentimentul său ascuns", „trecutele suferiri". Pe lîngă „Umbra cea misterioasă ce pădurile-a încins" sub „vălul" lunii cu „a sa frunte argintie", „o veche monastire" și „un jalnic țintirim", topophilia specifică așează ruinele, „monumente părăsite", „de Saturn desfigurate". Etalarea sensibilității se îmbină cu clamarea eroilor, ceea ce „împle" ochii poetului „de un patriotic plîns", configurînd accentul esențial ideologic al acestei forme simbolice în imaginarul românesc. Viziunile lui Byron, Lamartine și Hugo care „goticizează" ossianic orice ruină („vieilles tours" la Hugo, „L'ombre des arceaux" la Lamartine), conduc, receptate, la stilizarea în același sens a ruinelor naționale. Pe lîngă Bolliac (citat în cap. *Domul gotic), Bălcescu* dă palatului domnesc tîrgovișteau configurări ossianice în *Istoria* sa. Aceasta are un turn „scump românilor", dar „trist și singuratec", „împodobit de mușchi" străjuind „grămezi de ruine" sub „adierea vîntului" amplificat în „șuier", voce a memoriei eroice — „un cîntec de mărire". Tot un „fost palat domnesc" (al lui Duca-Vodă, cu „un foișor") deține la *Alecu Russo* calitatea de a reclama un epos consonant poeticii dominante : „Cîte *scene romantice* (s. ns.), scrie Russo, s-ar putea clădi pe acel foișor și acea portiță misterioasă!" *(Addenda, op. ns. cit.)* Chiar ruinele Tîrgoviștei, Palmyra românească, vor oferi premisele goticului negru, cu bolțile sale circulare, pivnițele misterioase și taina călăului.

Evident, tema ruinelor în poezia română nu oferă șansa unei exegeze inovatoare, dimpotrivă, de la N. I. Apostolescu, Ramiro Ortiz *(Fortuna labilis,* Buc., 1924), G. Bogdan-Duică, D. Popovici, G. Călinescu pînă

Scanned with OKEN Scanner

la antologia *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc* (Ed. Academiei R.S.R., 1976, p. 32—91) și anterior, studiul nostru *Ruinele și domul (Mitologie romantică*, 1973, ed cit.), lucrurile s-au elucidat dar și îmbogățit prin noi și noi texte cvasi-anonime. Orientînd însă capitolul de față spre subiectivizarea și simbolizarea formelor spațialului, ne vom adresa *reveriei romantice* care știe să investească în volumele arhitecturii ulcerate de vreme setea sa de detalii organice, extrem de concrete, care să acceadă la o anume (curentă) poetică și ideologie. Aceasta din urmă accentuează retorica patriotică într-un mod propriu întregii literaturi române, în care ruinele, „singurele anale pe care ni le-au lăsat vremurile de odinioară" mărturisesc „amintiri mari și simple, ca și natura care le înconjoară, tăcute, cu gîndire gravă, singuratice și împrăștiate în furtuna tulburărilor care au frămîntat biata noastră patrie". (Alecu Russo, *Piatra Teiului* cf. *Addenda, op. cit.*).

Se pot surprinde de-a lungul diacroniei lirice două trunchiuri ale motivului : unul clasic *(Ubi sunt)*, al enumerărilor toponimice de regulă orientale în care reveria ruinelor derivă din sonorități, și altul romantic, evoluînd de la invocare retoric-picturală (Cîrlova, Heliade, Grigore Alexandrescu) la viziune numenală (Eminescu).

Cea dintîi serie, începută biblic de *Miron Costin*, va avea adepți în romanticii minori.

Barbu-Paris Mumuleanu, dar mai ales *C. D. Aricescu* deplîng și ei tranziența universală. Cel de al doilea poet imaginează o descindere a „imperiilor" în „negrul mormînt", intuiție remarcabilă în mijlocul unei strofe truistice : „Patruzeci de secoli trec pe dinainte / Și fiește care îmi recheamă-n minte / Imperii, popoare care nu mai sînt, / Care gem uitate în negrul mormînt. / Sau care lăsară numai al lor nume / Din zgomotul mare ce făcură-n lume". Urmează interogațiile clasice : „Unde este Roma, unde e Atena ? / Unde e Palmira, unde Cartagena ? / Unde este Tirul, unde e Sidonul ? / Unde Ecbatana, unde Babilonul ?" Simțind uneori nevoia să adauge nominalizării carnalitatea imaginii, același poet vede ruinele Egiptului năpădite de boala timpului, vegetație ce-i su-

Scanned with OKEN Scanner

gerează teluricul reptiliform : „A timpului rea lepră, și mușchi și palamide, / Pe arcuri de triumfuri, pe obelisci zăcea ; / Și edera, și pirul, pe muri, pe piramide / Ca șerpii în culcușuri așa se-ncolăcea".

H. Grandea, presupusul descendent al lui Byron, preceda invocarea Orientului fabulos din *Memento mori* astfel : „Antica Babilonă, splendidele palate, / Grădinile suave, în aer suspendate, / Și al Semiramidei giganticul mormînt / Ce s-au făcut ? Perit-au de veacuri spulberate". (Remarcăm sintagma preluată de Eminescu : „Și sălbatec se plîng regii în *giganticul mormînt*").

Mult mai bogat reprezentată va fi însă reveria „goticizantă" a Tîrgoviștei, Roma și Palmira romantismului nostru, invocată de cei trei poeți nativi ai urbei. Întîmpinînd elogios producția poetică a tînărului *Cîrlova*, Heliade îl consideră „alt Jung (Young, n. ns.) ieșit din ruinurile Tîrgoviștii" și care „se-așază pe ele în mijlocul nopții și face să răsune glasul său plîngător" (*Curierul...*, 1932, IV). În nuvela *O lacrimă a poetului Cîrlova* Pantazi Ghica va conchide : „Eată Tîrgoviștea ; — acolo omul naște poet ; C. Z. Cretzeanu monologhează biblic : „Ca Ieremia pe ruinele Ierusalimului, îmi înton harpa, Tîrgoviște, pe ruinele tale". Această cetate domnească, lăcaș al lui Vlad Țepeș, Petru Cercel, Matei Basarab, Mihai Viteazul, Constantin Brîncoveanu, Șerban Cantacuzino devine o emblemă a ruinelor naționale, evident investite cu duhul eroic al evului mediu, dar și cu latentele simbolice ale „goticizării" în decor selenar.

Începutul lui *Cîrlova* va fi un monolog retoric, bogat în epitete abstracte („O, ziduri *întristate !* O, monument *slăvit !*" sau „Subt osîndirea soartei de tot ați înnegrit !, s. ns.). „Dărîmarea" și-a supus „în negura uitării" „zidirea naltă" devenită „mormînt al slavei strămoșești". În pofida metaforelor memorabile, rare în poezia primelor decenii ale secolului trecut, nu putem desprinde din *Ruinurile* lui Cîrlova nici subiectivizarea și deci transcenderea unei reverii a arhitecturii decrepite, și nici un epitet dăruit cu forța materializării.

Meditația lui *Heliade, O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* va fi mult mai frapant romantică în sensul stilizării ossianești, gotice a „cetățuii" și nu doar a acesteia. Interesant că „seara" devine dens-materială, urmînd linia verticală, pentru că, întîi „pînditoare subt fiecare stîncă", ea „și-ntinde umbra cutezătoare-n sus" ca un dom ascensional. Evident și „muntele" antropomorfic, dotat cu „creștet", „frunte" și privire, măsoară orizontul, „linul cobor al zilei". Abia dealul avînd „sprînceană" și „frunte", adăpostește în cavitatea sa o „cetățuie veche". Extazul poetului stimulat de cosmologia nocturnă descriptează esențele prin văz, pentru că ochii săi „în orice stea cetesc", iar tăcerea, condiționarea stării de grație, permite reveria ruinei, iarăși „mormîntul strămoșesc". Urmează supradimensionarea verticală a zidului și turnului („Zidul ca o fantomă d-asupră-mi se lățește : / Ca uriaș în spate-mi turnul se-nalță-n sus"). „Un rece vînt" care „șuieră trecător", „Pe piatra cea-nverzită", și „ierburi sălbatici", șoaptele frunzei și ierbii, duhurile („umbrele"), „geniile" ruinei volneyene, „cobe" ce „fîlfîie" complinesc fiorul ossianic în mijlocul unei arhitecturi gotice ascendente extrapolată asupra formelor naturii. Nocturnul lamartinian, „carul cel aburos" dă viață spectrală ruinei pînă la ivirea zorilor cînd „Deschis e ochiul zilei".

Grigore Alexandrescu leagănă reveria „Tîrgoviștei căzute" într-o melopee mult mai inspirată. Imaginea iarăși antropomorfă cuprinde înălțarea mănăstirii ca „sentinelă" pe un deal, soclul supraetajării, culminat prin „mărețul turn, trist martur l-al nostru trist apus". Zidul cetății, destul de modest, apare și el uriaș, gotic „și zidu-i cel înalt / se-ntinde împrejuru-i, pustiu și învechit, / de iederă bătrînă, de mușchi acoperit". Ca punct al zenitului simbolic, „dealul mănăstirii" permite popasul privirii jos, „în vale", dar și evocarea unei „peșteri" „subterane" conținînd „comorile domnești" păzite de duhuri demonice *(Trecutul)*. Transcenderea, urmînd dematerializarea spiritului, pornește tot de aici, din „aste ruine cu mîndre suvenire" spre a fi purtată în zbor „pe aripi d-un foc sfînt" *(Miezul nopții)*.

Scanned with OKEN Scanner

Toate poemele de mai sus sugerează goticul spațiului arhitectural înfrînt de vreme prin asemenea intuiții, dominate însă de invocări retorice, diluînd imaginea-princeps, și de fragmente epice bataliste, uneori derivate din mitologia ossianică. Tot Grigore Alexandrescu suprapune peste inspirata reverie organizatoare a spațiilor telurice (întrucît „sub ruine" e „adîncită" „umbra de eroi") filonul clasic, *fortuna labilis* : „Dar unde sînt acestea ? s-au dus, au fost părere. / Căci armele, vitejii și toate au tăcut. / Așa orice mărire nimicnicită piere ! / A noastră, a Palmirii ș-a Romei a trecut" *(Adio, la Tîrgoviște)*.

Pe lîngă lungul discurs pașoptist al lui Mihai Viteazul, ipostază a „geniului" volneyan, *Petre Grădișteanu* evocă aceleași „glorioase ruine", „ziduri triste" (sintagmă din Cîrlova) sub „palida lumină" a lunii, biciuite de „ploaie" și „crivăț" — inexorabilul istoriei, adaptînd în vers alb stilistica celor trei pionieri ai ruinelor Tîrgoviștene.

Fantasticul gotic, „negru", va lua locul retoricii civice la *Ioan Catina* și *Mihail Zamfirescu*. Cel dintîi poet va figura o cetate spectrală a lui Țepeș, întrucît „s-a deșertat palatul, și sala e pustie !" Apare nevoia eului de a-și mărturisi damnarea sub bolți gotice cu subterane și umbre : „Vegherea mă deșiră, aș crea să gust repaos, / Mă reazăm d-o coloană, sub pasu-mi e un haos, / La capu-mi altă umbră ce mă gonește-n vis". Mesajul patriotic apare astfel colorat de reverii thanatice.

Deși M. Zamfirescu simte încă imperativul volneyan de a convoca „o umbră, o fantasmă eșind dintr-un mormînt" spre a „plînge pe aceste / ruine", „în orele sinistre", fantasticul înscrie ruina Tîrgoviștei sale în regimul unui gotic atemporal. *Castelul morții* va fi decorul unei drame byroniene, precedînd imaginile ruinelor eminesciene : „Totul e sinistru ! Poartă solitara / Este încă-n doliu, murii înnegriți, / Edera se urcă pe bătrîna scară ; / Fluturii de seară zboară rătăciți".

Se poate conchide că ruinele Tîrgoviștei, paradigmatice pentru viziunea spațială a romantismului nostru timpuriu, evoluează de la supradimensionarea monumentului gotic cu conotații patriotice pașoptiste exprimate retoric, la calitatea de scenografie terifiantă, creatoare de

atmosferă, aparținînd unui medievalism generic „negru". Alte cetăți ruinate, monumente ale gloriei moldovene, precum Cetatea Neamțului (invocată romantic pînă și de *Creangă)* cu a ei „umbrire" devine la *Al. Hrisoverghi* prilej de pamflet contra devastatorilor, consecință utilitară a campaniei general-romantice pentru conservarea „răsipurilor" naționale. Pitorescul coloanelor frînte năpădite de mușchi, zidul, turnul ruinat, conține și în poezia română melancolia timpului scurs, dar și un *memento* patriotic adresat urmașilor.

Mihai Eminescu subordonează implicațiile civice reveriei domului universal, mai ales gotic, așa cum am constatat *„Goticizarea" și domul* (Cap. *Muntele*) sau *Domul gotic (Forme arhitecturale).* Imaginea-princeps a domului își potențează vechimea (atribut obligatoriu) prin calitatea de ruină, ceea ce o împinge într-un timp și mai adînc, amplificînd atît pregnanța plastică, cît și orizontul unei filosofii sceptice. Arbore din drama *Mira* învie, în „palidul trecut" pe Ștefan cel Mare, al cărui „suvenire", „moaște", „catarg pe-al mărei val / E palida ruină din fruntea unui deal". Ideea materializării timpului, altfel anihilat, apare cu evidență, întrucît „ruina sură e-un vis încremenit, / E-un basmu făcut piatră, e-un veac înmărmurit, / Ce secoli mai durează și ne-aduce-aminte / De oameni mai puternici, de vremi mai mari, mai sînte, / E zdreanța cea de piatră unui trecut măreț / Ce-atîrnă sus se pare de-a cerului nori creți, / Pe cînd cu a ei poale încungiură un munte, / O diademă sură pe o pleșuvă frunte!" Implicația patriotic-melancolică a ruinei, ca reper al timpului eroic participă la poetica arhitecturii simbolice a pașoptismului. În ce privește reveria spațialității, discernem permanența exprimată prin volume ascensionale atingînd cerul, („înmărmurite" = de marmură temporală) după ce urcase platouri geologic-antropomorfice „cu o pleșuvă frunte".

Cel dintîi dom ruinat eminescian este însuși masivul montan carpatin acoperit de păduri dese. Ca semn temporal el reprezintă succedaneul cetății dacice înfrîntă de adversitatea istoriei, în urma unei vrăji malefice. Supradimensionat, domul își urcă formele granitice spre a

Scanned with OKEN Scanner

capta lumina Selenei (spirit tutelar dacic) rezervîndu-și subterana paradiziacă pentru spații alveolare concentrice cu grădini și insule străbătute de oglinda rîurilor virginale. Dar tocmai „codri/vechi ca pămîntul" (cum am văzut în capitolul respectiv) reprezintă anamorfoza naturală a domului gotic, cu arcuri, bolți, nervuri, coloane, de munți, „înalte hale", scări negre de granit, „trunchii rupți" în care ochiul vizionar recunoaște ruina *(Miradoniz)*. Și mai limpede se descifrează reveria ruinei în *Memento mori*, în „palatul din stînce sure" al Dochiei cu bolta „crăpată", cu „stîlpi", „munți de piatră" și „streșin-o pădure". (Paralel cu domul teluric se proiectează cel uranic, „o domă" cu „columne mărețe" de nouri). Supradimensionarea ordinului gotic se recunoaște în dinamismul ascensional : „Tot mai nalți trunchii pădurii ca stîlpi mari și suri se urcă / Pîn-ajunge de-a lor ramuri în bolți mîndre se încurcă". Coloanele și bolțile vegetale își adjudecă fără dubii arhitectura medievală ideală, întrucît „ca prin bolțile crăpate unei *gotice ruine*, / mai străbat prin bolți de frunze razele lunei senine" (subl. ns.). Mai mult decît atît, edenul halelor silvane se arată poetului ca omolgie a unei „cetăți" uriașe, infuzată în eternitatea naturii. „Codrul-înaintea vrajei o cetate fu frumoasă. / A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stîlpi sînt trunchiuri groase, / A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat". Cu evidență acest dom în „mîndre bolți" contopit cu geologicul colosal va fi ruinat în sensul eroziunii istorice, deși benefic pentru spirite fabulos / etnice precum Dochia sau „vrăjita-mpărătească" a bucolicului edenic.

Arhitectura templului oriental surprins în momentul critic al ruinării propriu-zise va aparține biblicului Ierusalim. Marmura coloanelor, aviale față de Uranos, cînd „columnele înalte către cer pare c-arat" se supune adversității, antrenată într-un cataclism tectonic. Timpul devine astfel, materializat, un adversar mult mai violent în „judecata" sa. Risipirea înseamnă confuzia materiilor prețioase de construcție, grele, cu teluricul : „muri se năruie și cad ! / Cad și scări, ș-aurite arcuri, grinzi de cedru, porți de-aramă", „nici un arc nu se mai ține, / Azi grămezi mai sunt de piatră din cetatea cea de ieri".

Scanned with OKEN Scanner

Printr-o omologie previzibilă, domul vegetal se prăbușește și el : „Codri cad din vîrf de munte", iar copacii își pierd bolțile verzi : „În pustiu se nalță-n soare desfrunziții palmieri..." În cele din urmă *„ruinele gîndirii"* sceptice (care descoperă ciclurile tripartite ale istoriei materializînd spirala hegeliană) integrează tema lui *Ubi sunt* în sugerarea decrepitului. Migrînd prin ținutul din „cîmpia nisipoasă" „asiatul", rupt de măreția trecutului, își pierde pînă și memoria acestuia : „De-l întrebi : unde-i Ninive ? el ridică mîna-i lungă. / — Unde este ? nu știu — zice — mai nu știu nici unde-a fost." „Templele măreț e" egiptene, „Memphis cu zidirile-i antice", „argintos gînd al pustiei", „turnul maur" al Magului pot învia doar prin reverie vizionară — „basme mîndre" ; în soare însă, în lumina conștienței istorice, „Memphis, Theba, țara-ntreagă coperită-i de ruine". Piramida însăși rămîne un monument arhetipal marcînd memoria arhitecturii colosale a Orientului.

Ruina domului gotic se poate intimiza, contrage la dimensiunile odăii lui Dionis, cea mai expresivă reverie a unei „hale" ocrotitoare devenită celula vizionarului. Ora magică, miezul nopții, precede metempsihoza nu înaintea popasului sub „luna palidă și rece" și într-o grădină „pustie". Aici „se înălțau ochii de fereastră spartă a unei case *vechi* (s. ns.) a cărei streașină de șindrilă era putredă și acoperită cu un mușchi, care strălucea ca bruma în lumina cea rece a lunei". Pierzîndu-și supradimensionarea, arhitectura nu-și pierde aparența goticului ruinat : „treptele erau putrede și negre", camera „naltă, spațioasă și goală". Pereții erau negri (...) un mucegai verde se prinsese de var ; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor *vechi* (s. ns.) și gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iveau în lemnul putred". Boala timpului se manifestă mai organic în substanța lemnului, încolo locuința pare o carceră subterană a lui Piranesi. Evident, lumina nocturnă accentuează pitorescul decrepitului gotic : „Luna își vărsa lumina ei fantastică prin ferestrele mari, albind podelele ce păreau unse cu cridă" ; pereții posomorîți aveau, pe unde ajungea lumina lunei, două cuadrate mari argintoase, ca reflectare a ferestrelor". Treptele și pereții

vechi, negri, ferestrele mari, clarobscurul selenar, gratiile rupte, mucegaiul crescut pe acoperiș cufundă odaia în regimul ruinei gotice devenită adăpost al tînărului inițiat. Este cel mai reprezentativ interior eminescian intrînd în reveria ruinei nocturne.

Imaginarul eminescian, consecvent opțiunii pentru *vechi și departe*, investește în ruina orientală gotică filosofia sceptică a istoriei cu forțe magmatic etnice coborîte în subterane și în fundul mării. Pînă și odaia reveriilor sale se confundă cu domul gotic redus la dimensiunile unui interior natural, învins de vreme — confuzia permanentă cu vegetația și geologia interferează arhitectura eminesciană cu structura colosală a naturii ca spațiu proteic primordial al romantismului.

Printr-un poem mai puțin amintit, *Castelul, Alexandru Macedonski* urmează seria goticului romantic. Înălțat „în timpi de cruciadă", „Castelul în ruine domnește peste vale... / Din turnuri retezate se-mprăștie o jale". Expresia retorică a melancoliei ruinelor, risipa turnului sfidător de odinioară, stema „mîncată" „de vînturi, de soare și de apă", pînzele de păianjen „din fire lungi și dese" atîrnînd sub bolți, festinul spectral la ora strigoilor, cînd „pe săli și coridoare aleargă fel de șoapte" reintră în poetica aceleiași arhitecturi dotată cu funcția unui *memento* al istoriei ideale strivitoare față de derizoriul etic al urmașului, „nepot de cruciați". Palinodia timpului devorant, *fugit irreparabile tempus*, are accente volneyene în strofa finală a poemului macedonskian, reamintindu-ne totodată arta grădinilor secolului XVIII și pe abatele Delille. Iată că partizanul simbolismului „instrumentist" și romanticul perihelic își mărturisește fibra clasicității academice : „Și timpul care vecinic clădirile le sapă, / Apasă peste turnuri, le pleacă și le crapă, / Întinde pe creneluri, pe ziduri și pe porți, / Din mușchiul de paragini o fină țesătură / În care tot trecutul s-ascunde-n umbră sură, / Precum s-ascunde-n frunze-un trist locaș de morți". Întreaga serie a barzilor Tîrgoviștei pare și ea a se fi instalat în această strofă a poemului apărut în anul 1880.

*

Arhitectura ruinată ca vestigiu al istoriei mitice nu mai trece dincolo de 1900, devitalizată de frecventare în timpul unui întreg secol european, și de cele cinci decenii de lirism românesc. Cu toate acestea, *Nicolae Iorga*, crescut în spiritul poeziei eminesciene, nu rezistă tentației de a invoca templul egiptean după *Egipetul* prototipal. Recunoaștem nu doar epitete eminesciene, dar și topica poetului național, în pofida insistenței parnasiene asupra detaliului. Stăpînii degradați ai Egiptului, pustiul, trezirea nocturnă fantomatică a zeilor, sînt în egală măsură tipare eminesciene, pe lîngă evocarea arhitecturii colosale în încremenirea timpului : „Lîngă leneșele ape ale Nilului gălbiu, / Templul vechi în pace doarme cu pădurea-i de coloane, / Cu fantasticele chipuri strălucind de pe frontoane : / Un schelet de piatră sură lîngă-al Africei pustiu. // Veacurile trec alene peste-a lui singurătate ; / Ca izvoarele de munte aruncîndu-se, se schimbă / Pe-a Egiptului cîmpie alți stăpîni și altă limbă. / Nici o piatră nu se mișcă într-a zeilor cetate". // Subt eternul cer albastru al regiunilor tebane, / În tăcerea uriașă, el jelește-n pace dus / Timpul sfincșilor albaștri, vremurile care nu-s / Decît colbul de palate răscolit de caravane".

Simbolismul (atît de romantic la noi) mai schițează spațiul autohton al arhitecturii înfrînte corespondînd cu *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*. Sonetul lui *Gh. Orleanu* clamează melancolia conținută în vestigiul „goticizat" cunoscut : „Pe muche mănăstirea a-ncremenit, pustie, / Bătrîni, întind copacii de veacuri umbra lor ; / Călugări, liliecii, trec noaptea, țin sobor, / Și-n strană cucuvaia le cîntă leturghie". Nocturnul terifiant cu „lilieci" și „stol de corbi", umbra trunchiurilor vegetale, amintind „de vechii ctitori" străini de prezent, dar mai ales „turla ruinată" și memoria subteranei telurice („sub țarnă predomnește a morței sfîntă strajă") recompun poezia ruinei gotice autohtone.

Invazia naturii ca izomorfie materială a eternității peste reperele arhitectonice ale tranzienței umane, conotația memoriei mitice, pe lîngă imaginea / reverie a pitorescului transformă arhitectura orientală sau mai ales gotică într-o formă simbolică a romantismului românesc.

E. CONCLUZII: STRUCTURA IMAGINARULUI

Lumea sensibilă ca materie a simbolizării romantice derivă din „cosmobiologia" eului (G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, I, Payot, 1982). Nu e vorba însă în această polaritate de o tangență statică a entităților, ci de *asumare* (desigur, subiectivă) prin care lumea, firea, natura devine corpul, organismul manifest al eului absolut. Eon, acesta, într-o activitate proteică spațio-temporală. De aici derivă simbolul dotat cu dihotomia structurală: fenomen și numen, corporalul și ideea. Constantele poeticii romantice se subsumează acestei omologii prin lectura/decriptare a sistemului de semne, prin ponderea imaginației, a inconștienței și a reveriei, organicitatea imaginii, toate în cadrul monismului universal la care subscrie în egală măsură romantismul românesc nutrit de personalitatea gîndirii mitopeice anonime.

În *Introducere* am enunțat dealtfel încercarea de a deduce în baza unei astfel de subiectivizări și simbolizări *un model spațial al imaginarului literar românesc constituit într-o anume treaptă istorică*. Reperele teoretice privind filosofia formelor simbolice au fost consolidate de lecturi din Ernst Cassirer, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Paul Diel, Tzvetan Todorov și de aceea esențial-paralelă a lui Lucian Blaga (*Trilogia culturii*, — *Spațiul mioritic*; *Trilogia valorilor*, — *Gîndire magică și religie*) pe lîngă Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*,

Scanned with OKEN Scanner

Ed. Univers, 1980 și Gabriel Liiceanu, *Tragicul*, Ed. Univers, 1975). Organizarea acestui univers al spațiilor preferate de reveria romantică (topophilia) a urmărit dinamica ascensiunii și a descinderii. La început (cap. *Cosmologia*), am văzut transcendentul, celestul, absolutul devenit sensibil, deținător al luminii ca izomorfie a Logosului cu tendință dematerializantă (prin zbor) și, dimpotrivă, materializantă prin relief : („A cerului cîmpie", Domurile). Apoi, *Natura sălbatecă și gigantescă* cu forme ale teluricului ascensional și orizontal : *muntele, codrul de stejari* sau *deșertul, oceanul ; Natura ocrotitoare*, cu spații alveolare deschise *(grădina edenică, valea, pădurea, marea, lacul, insula)* și închise *(abisul, peștera, fundul mării)* reclamînd sintagma eminesciană „sete de repaos" în subterana caldă, teluric-acvatică. Finalmente, *Formele arhitecturale* au fost considerate complementare naturii primordiale prin opere ale geniului constructor, un *memento* al marilor civilizații. În această serie, pe lîngă viziunea maternă, etnică a *satului natal*, am inserat forme simbolice răspunzînd nevoii de pitoresc precum *domul gotic, piramida, Veneția* și *ruinele* de maximă frecvență în modelul românesc al topophiliei romantice.

Acestor sfere spațiale concentrice prin interferența continuă a elementelor dotate cu simbolismul lor aprioric, corespunzînd zenitului, *înaltului* (cerul) și piscurilor montane, *superficiei teluric-acvatice* și *cavităților subterane* li s-au descifrat conotațiile psihogeografice proprii umanului. Astfel, „creșterea", absorbția aeriană a reveriei intră ontologic în dezideratele absolutului și deci ale supraconștienței, teluricul relevă dramele și metamorfozele ființei (eului), pe cînd subterana corespunde pulsiunilor erotic-thanatice dar și genetice ale inconștienței (sinele). Viziunile psihanalizei extrapolate de paradigmele inconștientului colectiv românesc (probate frecvent prin texte folclorice) s-au înscris în orizontul conceptual din care cresc arhetipurile spațiale ale romantismului național. În același timp, seriile scriitorilor români semnatari ai textelor literare exponențiale din cadrul formelor (simbolice) astfel monografiate, au evidențiat pe de o parte propensiunea aprioricâ pentru reveria unui anume element congener (sau al tuturor, în cazul lui Mihai Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu), iar pe de alta, personalitatea stilistică distinctă. Prefigurările, acumulările și momentele culminant-estetice urmate de omologarea succesorilor au intrat în celălalt deziderat, configurarea unor serii diacronice, a unor „istorii" tematice care intersectează sincronia imaginarului.

În mod esențial însă, ne-am propus de la bun început să decelăm (după selectarea *Modelelor culturale și literare*, din vol. I al studiului nostru, prin care romantismul românesc a fost văzut ca receptor) *viziunile specific-naționale ale formelor spațialității validate și astăzi de literatura succesorilor români*. Am urmărit deci în acest volum distorsiunea modelului livresc al romantismului european impus și receptat în secolul trecut sub acțiunea catalitică a gîndirii mitice naționale și a personalităților creatoare. Epoca literară supusă cercetării va fi fost aceea a începuturilor de la Gh. Asachi (1788—1869) și Barbu-Paris Mumuleanu (1794—1837), la I. Heliade-Rădulescu (1802—1872) și Grigore Alexandrescu (1810—1888), apoi a „clasicității" romantice M. Eminescu (1850—1889) și Alexandru Macedonski (1854—1920), pînă la poeți dintre cele două războaie ca Tudor Arghezi (1880—1967), Lucian Blaga (1895—1961), Alexandru Philippide (1900—1979), Emil Botta (1913—1977) și cei contemporani ca Nichita Stănescu (1933—1983). Permanența romantismului (și inclusiv a eminescianismului) fundamental, văzută ca esență a subiectivizării și simbolizării intră astfel în menirea cea mai înaltă a literaturii, aceea de a da *sens semnului material*. În ce fel s-a realizat această înaltă aventură creatoare la începutul „scripturelor române", cum spune Eminescu, va deveni probabil și mai limpede în concluziile ce urmează.

Orizontul cosmic al modelului spațial (Cap. A. *Cosmologia)*, misterul astrelor ca semne ale alfabetului celest oferite vizionarului, acele „stele-făclii" mioritice și tutelare, constituie spațiul absolut, receptacol ideal-ascensional prin „nemargini" (Eminescu) și „descatenare" (Macedonski). De la versul lui Heliade, emblematic pentru cosmologia romantică, „Cerul e-al meu templu și singura-nchinare" pînă la mărturisirea lui Hyperion: „Iar cerul este tatăl meu", de aici la zborul perihelic mace-

Scanned with OKEN Scanner

donskian, și la ascensiunea selenară, la plutirea lui Emil Botta și Nichita Stănescu, eul poetului român se lasă în voia „Tărîmului Necunoscut". Aici eul va accede la treapta de supra-eu, Eloim, Spirit, Logos, serbînd nuptiul dintre „materie și minte" (Heliade), tot aici „pe aripi de foc sfînt" (Grigore Alexandrescu) respingînd teluricul, ochii poetului („în orice stea cetesc" pe cînd „Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna" (Heliade). „Sufletul" eminescian „liber" de povara telurică „privirea-i sințită / O-nalță pe stelnicul, marele plai ; / O patrie nouă, sublimă, iubită" sau în „lumi fără hotar", însuși oceanul aerian. Vulturul, „ariparea" emblemă a unui asemenea „romantism al zborului" (Bachelard) ne apare prin extremă frecvență ca formă simbolică specifică în textele lui Cezar Bolliac (1817—1881), dar și în Eminescu. Țelul ontologic al ascensiunii, extazul plutirii, pîndite însă de orbire și prăbușire, sugerează amenințarea dramatică a *limitei* reiterată în simbolul căderii în teluricul opac, concomitentă cu exilul din imperiul luminii. Momentul scindării în corporal/spiritual, tăcerea selenară, străbătută de glasuri acvatice, premergătoare zborului, apar la fel de amplu în cosmologia noastră romantică. De la predecesori la Eminescu și chiar Philippide teluricul biologic apare prin sinonimii ca „lut", „plumb", „un corp de tină", „humă", „bronz", subliniind alchimia dificilă a dematerializării-ascensiune prin *privire*, *zbor*, *ipostazare astrală* (Eminescu), serafică (Nichita Stănescu), de *pasăre* (vultur — Bolliac, Eminescu, privighetoarea — Macedonski, mierla — Mumuleanu, Emil Botta, o pasăre minerală — tot N. Stănescu), de clopot de bronz (Philippide). Simbolismul ontic al pătrunderii în ilimitarea cerească, zborul, cosmologia zămislită de aripa hiperionică comună romantismului generic primește la scriitorii români echivalențe apăsat organice pînă și în reveriile dematerializării.

Cu atît mai substanțial-materiale vor apărea imaginile coagulării cosmice prin astre, denivelări montane, cîmpii, văi, rîuri, mări, zămislite din interferarea vidului, a norului cu razele de obicei selenare. Această „telurizare"/în-pămîntenire a aerianului prin inculcarea formelor terestre apare evidentă în reveriile romantice ro-

mânești. Stelele sînt, de pildă, „candele aprinse pe-un mormînt“ (Gr. Alexandrescu) sau flori care înnoată în ape logoditoare (D. Bolintineanu, 1819—1872). La Eminescu, în mod antropomorfic, *privirea* cerului are „ochi de aur“, născîndu-se „umezi“ și devenind „îngeri“, „copile albe“ ; la Blaga „inimi“ cosmice, la Botta „îngînduratа stea“, toate ipostazări ale astrelor fatidice din gîndirea magică românească cu sensuri supraconștiente, dar cu relief corporal. Luna, „monarc“ melancolic al ciclurilor universale și umane, „vremelnica stăpînă“ (V. Cîrlova, 1809—1831), va trece prin etapa unor materializări naive („glob“ luminiscent, auriu la Grigore Alexandrescu și D. Bolintineanu, barcă la C. Bolliac) spre a deveni la Eminescu zeitate uraniană thanatică („regina nopții, moartă“, „al nopților monarc“, „geniul morții“, Ofelie celestă) dar și spirit tutelar al Daciei (Dochia, Miradoniz) sau al poeziei ca extaz vizionar (Chip). Ca planetă, ea va deveni edenică ocrotind erosul adamic al lui Dionis și al Mariei, concentrînd forme ale naturii alveolare ocrotitoare cu insule, dumbrăvi, lacuri (Eminescu — *Sărmanul Dionis*). Spațiul celest, ascendent, imaterial va avea în totalitatea lui consistența, densitatea și forma proprii teluricului, încît nu ne miră faptul că Eminescu descifrează acolo „umede lanuri de-albastru ceresc“, „a cerului cîmpie“, „stelnicul, marele plai“ prin care rătăcesc perechi adamice, se plimbă privirea visătorului sau au loc bătălii între zeii tutelari ai Romei înfruntînd oștile dacice ale lui Zalmoxis. Fiind boltă arcuită în viziunile mitologice, cerul poate susține el însuși „domuri“, figura preferată a spațialității eminesciene, zidită din nori și raze selenare, „de neguri argintii, multicoloane“, sau „monastirea lunii“. Predecesorii schițaseră și ei, ca Heliade „doma“ celestă, iar în *Miezul iernei* Alecsandri (1821—1890) închega un cosmos hivernal luminat de „veșnice făclii“. Gîndirea/reveria titaniană a romanticului român, iubitoare a cosmologiei nocturne, pătrunde în aceste spații ascensionale realizînd *dematerializarea extrem de material-organică* prin incastrarea reliefului teluric în materia *ce reprezintă în fapt propria-i negare, aerul.* Încă un obstacol, limita interioară a biologiei, „lu-

toasa mea ființă“ la Heliade, va împiedica definitiva dezintegrare a spiritului în elementul fluid.

Viziunea unui cosmos galactic complementar eului și semn organic al acestuia s-a obiectivat în romantismul nostru printr-o „istorie“. Avînd un început, „Eloim“ mitic, hierogamie dintre „abis“ și „Lumină“, la Heliade (*Anatolida*), cosmosul a cunoscut prăbușirea, tenebrele ca sancțiune morală a rebeliunii demonice și a trufiei. Clamarea „surpării lutului“ „ca un uscat schelet“ va apărea la satanicii byronieni, Ioan Catina (1828—1851), Cezar Bolliac, Radu Ionescu (1832—1873). Dar, previzibil, un adevărat „mister“ al cosmosului ca personaj cu „destin“ va putea fi reconstituit din poeme eminesciene disparate. Trecînd, conform unei însemnări a poetului, printr-un „*cerc de forme*“, universul va cunoaște întîi „eterna pace“ atemporală cînd „vremea-ncearcă în zadar / din goluri a se naște“ urmată de hierogamia acvatic-telurică. Atunci din „genune“, „abis“, forme alveolare marine, fertilizate apare „viața vană“, organică, diversiunea maleficului Ahriman. Ea este „idol de lut“ și totodată „rană“, „un basm pustiu și urît“ prefigurare schopenhauriană a bolii universale expresioniste. Organicul bolnav de timp se va îndrepta spre „eterna pace“ nu înainte de catastrofa apocastazei biblice. Atunci organismul cosmic devine din „idol de lut“ carcasă minerală, lumile cad și se rup „cu lovire“, „Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie“, eul poetului se confundă cu densitatea descendentă, „Cînd eu voi fi pămînt / În singurătate-mi“. Tot apa care zămislise punctul genetic va capta undele propagate de suferința biologiei sale : „Va geme de patemi / Al mării aspru cînt“. Atunci repaosul thanatic în erosul armonic al elementelor va conjuga eul cu „eterna pace“ cosmică din care s-a extirpat „rana“ organicului. Aceeași viziune spațial-temporală diacronică caracterizează cosmologia lui Ion Barbu (1895—1961), întrucît „Sfînt e doar nunta, începutul“ și pe cea a lui Nichita Stănescu, în care eul poetului contrage „boala“ cosmică a tranzitoriului și „suferă de-ntreg universul“.

Acest „patos al mișcării“, reper al poeticii romantice după Blaga, condamnă cosmosul la limitarea temporală

a organicului, împărtășindu-i „viața nouă", „al vieții iad" deși fascinantă, „Cu nopți senine-n stele, cu soare auros". La rîndu-i, ca materie, văzut mai aproape cu ochii imaginației, cerul înseamnă în romantismul românesc un plai / cîmpie cu văi, abisuri, planete locuibile și domuri stilizate gotic. Contragerea spațial-temporală a Cosmosului, supusă legităților organice, coexistă astfel cu simbolismul transcendent al dematerializării și „descatenării" eului.

În cadrul capitolului *Natura sălbatecă și gigantescă* am fixat *muntele*, drept cea mai importantă formă telurică invocată de poetica românească. Făcînd parte din zona de manifestare a eului faustic, scindat între conștiința limitei biologice și expansiune titanică, între visarea ascensională și prăbușire, el, muntele, beneficiază de prezența sa geofizică reală în peisajul carpatin. Într-adevăr, începînd cu Daniil Scavinschi (1805—1830) primii noștri poeți bat muntele ca tărîm exotic autohton, păstrător al etnografiei necontrafăcute și al folclorului. Potecile carpatine obsedează, cum știm, imaginația unor îndepărtați succesori ai curentului precum Nicolae Iorga, Sadoveanu, Geo Bogza. Descris de penele memorialiștilor sau invocat simbolic, relieful montan consemnat și de Eminescu, conceptualizat de Blaga drept „spațiu mioritic" rămîne promontoriul ideal al vizionarului monarhic ce privește lumea așternută la poalele sale, cugetînd melancolic și frenetic totodată la destinul speței, la damnarea prin materie și înălțarea prin spirit. Cîntăreții chtoniei minerale, ai geologicului uriaș alcătuiesc cea mai amplă serie românească romantică. Drept notă proprie militantismului, conotația transfigurării spirituale se îmbogățește cu ideea permanenței etnice : Eminescu, Aron Cotruș (1891—1961), Ioan Alexandru (n. 1941) și cu aceea a arhaicului mitic (Eminescu, Blaga) ce presupune asceza între „lucruri bătrîne". Zestrea acestei forme simbolice ascensionale are și girul folclorului, haiducul putînd fi considerat un omonim al eului romantic, pe cînd visează „intrarea în munte" : „Să mă sui la munți cu frunză", „Să mă sui la munți cu flori", „Să mă sui la munți cu peatră". Muntele este deci în gîndirea mitică românească „alt tărîm unde se petrec

Scanned with OKEN Scanner

lucrări teribile sau sublime" (G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965), permiţînd contemplarea monarhică a spaţiilor descendente şi a trecutului subiectiv : „Să-mi fac ochii rotungiori, / Să privesc mîndrele zori" ; „Să-mi fac ochişorii roată, / Să mă uit la lumea toată, / Unde-am trăit eu odată". (*Doină de haiducie* în *Flori alese din poezia populară*, v. I, *ed. cit.*). Muntele este şi edenic, „gură de rai" în *Mioriţa*, conotaţie a sublimului natural. Oferind eului cea mai bogată reverie dinamică, muntele, reper central al topophiliei noastre romantice şi ax al lumii, reclamă voinţa prin energia ascendentă a piscului, repaosul prin văile sale domoale şi latenţele erotic-thanatice prin subterane alveolare (peşteri, grote, „speluncă") (inserate cele din urmă, în capitolul *Natura ocrotitoare*). *Stînca*, *vulcanul* şi *pădurea de stejari* apar ca aferente aceleiaşi reverii geologice a voinţei (Bachelard), presupunînd „sălbăticia, sau, cum precizează Eminescu într-o indicaţie scenică din *Mureşan* (poet transilvănean, el însuşi romantic, 1816—1863) „o *romanticitate* sălbatecă în munţi", — s. ns.). „Geniul munţilor" invocat retoric de Cezar Bolliac integrează ipostazele fantomei voltaireyene oraculare spre a deveni la foarte tînărul Eminescu platoniciană „Idee / Pierdută-ntr-o palidă fee / Din planul Genezei" (*Ondina*, 1869), Magul-omniscient sau la Blaga, însuşi Zamolxis. A visa muntele înseamnă deci pentru romanticii români (ca la Rousseau, Byron, Michelet), a ieşi din condensarea telurică, a părăsi gravitaţia, a se singulariza prin regalitatea spiritului întrucît aici „E univers gîndirea-mi" (Cezar Bolliac), „Prin vasta-mi cugetare eu sunt un creator" (Radu Ionescu). Dar tot reveria muntelui ca metafizică avertizează asupra limitei şi prăbuşirii, polul negativ al simbolizării investigate de G. Bachelard (*La Terre et les Rêveries de la Volonté, La Terre et les Rêveries du Repos*), întrucît muntele arată „Asupră-mi Infinitul, sub mine un Abis" (R. Ionescu) sau „piscul datoriei", „neclintit în visul de azur" şi teluricul degradat, clisos, „noroi" (Tudor Arghezi).

Selectarea textelor reprezentative din scrisul lui Costache Conachi (1778—1849), Gheorghe Asachi, Mumu-

leanu, Cezar Bolliac, Alecu Russo (1819—1859), Vasile Alecsandri, Radu Ionescu, Al. Sihleanu (1834—1857), Eminescu, Sadoveanu (1880—1961), Arghezi, Blaga, Ioan Alexandru ne-a permis, pe lîngă consonanțele metafizicii romantice, fixarea cîtorva repere specifice acestei forme simbolice. Va fi vorba, întîi de toate despre *„fruntea"* muntelui ca semn al titanismului, extrapolat asupra stîncii, vulcanului, a codrului de stejari (și chiar asupra valului oceanic). Acesta va fi emblemă distinctivă, simbol transcendent al romantismului românesc, coexistînd cu absorbția altei forme, una culturală, „goticizarea" muntelui.

Antropomorfismul muntelui cu „frunte" luminată de lumină solară (apollinică) sau lunară (dionisiacă), conferă reveriei teluricului ascensional potența unei vocații titanice. Transcenderea eului prin supra-eu (în urma *înaripării*, moment intermediar al dematerializării, al zborului, realizabil, tot pe munte), accederea *greului* în *ușorul* „etherului" celest, implică prin urmare extazul cunoașterii numenale, dar și efortul de a întemeia o operă, în cazul de față o literatură. Ideea absolutului bivalent, oricum spiritual, prin reverîa ascensiunii și a „frunții", apare explicită la Cezar Bolliac în poemele sale montane și amplificată la Radu Ionescu. Acest din urmă poet, dealtfel nerealizat, rămîne cu toate acestea important pentru configurarea formei simbolice a muntelui cu „frunte" care „aproape e s-atingă de plutitorii nori". Absorbția uranică atrage în același timp „fruntea" poetului spre materia „de nori întunecați". La Eminescu „fruntea" apare simultan ca semn esențial al eului „în visuri de mărire" (= supraconștiență) și al materiei minerale anamorfice: „O, munții cu-a lor frunte gîndindă-n nouri creți, / Cînd se cunun cu raze, ai zilei sunt profeți". Poeta Vates ca titan al spiritului coexistă cu memoria istoriei dacice; astfel Carpații „țeapăna lor frunte, o îngroapă' adînc în nori", iar cel mai înalt pisc își urcă „fruntea" deasupra celor dintîi ca un „împărat". Memoria vîrstelor mitice rezidă de asemenea în „fruntea" „de stînci" a bătrînului „titan" granitic, rebel — pămîntul însuși. Furtuna, războiul elementelor subliniind permanența montană va explica mineralizarea norilor

căpătînd la postromanticul Calistrat Hogaș (1848—1917) „frunți îndrăznețe“ și chiar la Geo Bogza (n. 1908) un craniu al piscurilor, „tigvă“ pleșuvă. Stînca, vulcanul, chiar codrul de stejari, arbore axial („frățior“ în doine) au același ascensional sediu al spiritului : „O dumbravă“ are o „frunte prea măreață“ (Vasile Cîrlova), stejarii înfruntă la V. Alecsandri „secoli cu-a lor frunte colosală“, iar la Eminescu poporul român însuși apare prin „tautegoria“ (simbolizarea) cunoscută : „Iar stejarul / Poporului meu tare ridică și-azi în vînturi / Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză“.

Alt element specific național al reveriilor romantice montane este Magul prezidînd inițieri mitice ale istoriei, comunicarea cu etnicul originar. Iată că eroul eminescian al teogoniei curente din *Strigoii* sau *Povestea magului* împărtășește religia lui Zalmoxis, iar Dochia, zeitate montană selenară și ea *(Memento mori)* marchează „timpul sacru al originilor“ (M. Eliade) prin rezistența Sarmisegetuzei dacice în fața legiunilor lui Traian. „Pionul“ (Ceahlăul), vîrful Carpaților moldoveni și Carpații Transilvaniei vor constitui „muntele magic“ al istoriei arhaice românești. Ascensionalul va potența etnicul prin idealul etic ; Dacia eminesciană va fi „munte jumătate-n lume, jumătate-n infinit“, avînd registru teluric și uranian, conștiența (timpul istoric) și supraconștiența (mitul numenal). Stăpînind piscurile cu „frunte“ și zbor al vulturilor, Magul va cunoaște ritualul regenerării în „spelunci“, adăpostul subteran, montan în egală măsură, devenind prin subiectivizare și simbolizare semn material al permanențelor etnice .Viziunea lui Sadoveanu, succesor romantic, va integra muntele bipolar (ascendent și descendent) în aceeași conotație, iar Magul, „schivnicul“ dac, „Decheneul“ cel vechi, cel nou (Kesarion Breb) din *Creanga de aur* sau „vrăjitorul din peșteră“, „stăpînul bourului alb“ din vremea lui Ștefan cel Mare *(Frații Jderi)* rămîn exponenți ai vechimii minerale sacralizate printr-o istorie mitică. Duh cioplit în munte va fi Zamolxis însuși în drama poetică a lui Blaga (legatar al imaginarului romantic) ca și „zeul mut“ de sub „aspre Piscuri, numai Ether, furtuni și fulgere“, la Ioan Alexandru.

Scanned with OKEN Scanner

Titanismul militant al romantismului românesc se va proiecta astfel într-un simbol geofizic, „fruntea" muntelui, și într-altul, conceptual, al inițierii în istoria mitică prin teogonii montane reclamînd bivalența ascensionalului (piscul) și al reveriei descendente (peștera). Antropomorfia gigantescă și sălbăticia montană ca semn masculin domină astfel imaginarul formelor naturale pe care le selectează topophilia romantismului național.

Dacă se poate spune că prin antropomorfică, verticală identificarea cu muntele (stinca, pădurea de stejari) și „aripare" romanticul român vrea să acceadă spre supraconștiență (simbolizată prin zbor uranian) — întinderea orizontală ilimitată îl stimulează să-și caute esența propriului eu odată cu anamorfozele sale. Întinderea de gheață, stepa, deșertul și oceanul ca forme ale orizontalului (la fel de colosal și sălbatec), reverii mai adeseori livrești, de un exotism nordic sau sudic, stimulează „dezmărginirea" eului, dar nu atît dematerializarea sa, cît, dimpotrivă, contopirea cu elementul colosal. În cazul cîmpiei de gheață, reverie ossianescă, ea va stimula antinomic visarea caldă a sudului la Vasile Alecsandri și visul regresiv eminescian al propriei morți în ipostaza (antropomorfică iarăși) a stîncii. Element selenar (participînd la seria simbolică lună-gheață-argint-alb-rece), „alba cîmpie", macedonskiană de sub „luna cea rece" apare ca semn thanatic dintre „lumile umbrei" cerînd „fruntea" geniului damnat. Reveria simboliștilor ce urmează derivă mai curînd din șocul senzorial al pitorescului în fața „escadrelor albastre" ale ghețarilor (D. Anghel, 1872—1914), pe cînd Nicolae Iorga visează nordul ossianesc-eminescian, îmbinîndu-i desfășurarea orizontală cu visul mineral vertical, întrucît între ghețuri „se-nalță stînci". De aici obsesia nordului face la Nichita Stănescu o voluță a celei mai adînci subiectivizări, devenind „dezobișnuire" de organic, semn visceral thanatic.

Eul proteic al romanticului părăsește însă reveriile mineralizării regresive, reintrînd iarăși în viața dinamică, reversibilă a elementelor. Stepa devine vie prin contaminare cu valul, teluricul devenind acvatic, agitat, heraclitian ; dimpotrivă însă, valul oceanic poate să se

înalțe, devenind munte mineral. Asemenea „cerc de forme“ metamorfice zămislind unitatea cosmică mereu instabilă și imprevizibilă, dinamismul secret al formelor naturale ne pare a fi încă o constantă a imaginarului nostru romantic. Am văzut „telurizarea“ eterului ceresc prin forme chtoniene ; acum, iată, stepa devine la V. Alecsandri întindere acvatică — „lung ocean de iarbă necunoscut în lume“, „talaz nețărmurit“ la Al. Macedonski, „oceanul humei“ în jurul poetului „corsar“ la Ion Pillat (1891—1945). La ultimii doi poeți stepa stimulează frenezia eului în vînătoare (= galop, cavalcadă, macedonskiană, byroniană) animată de ținta propriei structurări. Aceasta din urmă va fi întîi „o renaștere“ prin rememorarea adolescenței („vîrtej de aur roșu) și apoi prin extazul creației, generînd „o poemă, gînd pe suflet domnitor“. Călăria frenetică printre valurile telurice, iarăși anulatoare ale spațiului limitat va cunoaște reculul, amenințarea stagnării viului prin „pustia înghețată“, formă simbolică negativă a stepei. Logica spațialității formelor din modelul lumii romantice evidențiază astfel permanenta polarizare a elementelor, corespondentă antitezei, ax central stilistic al acestei poetici.

Ca spațiu exotic, deșertul (sau „pustia“, sinonim la Grigore Alexandrescu și Ioan Alexandru) intră în romantismul românesc prin modele ca *Biblia*, Volney, Byron, Lamartine, Hugo, Nerval, Gautier, Delacroix, stimulînd un simbolism regresiv. El are valuri de nisip „perfide, furioase“ la D. Bolintineanu sau încremenite, selenare“, un țărm pustiu“ la M. Eminescu. Cel dintîi călător oriental remarcă în spațiul devitalizat „vălul întristării și al morții“ ; Eminescu îi conferă viață onirică *visată* de poetul mort într-o „lume care tace“ ; numenul (Șeherezade, Chipul) va fi ascuns și el de „văluri“ succesive, adevăr schopenhauerian — voința de a trăi. Deșertul macedonskian, la fel de thanatic va fi devorant — torid „în zarea de sînge“, celălalt pol, advers, identic cu recele regresiv, „frig de oțel“. Roșu excesiv „de sînge“ cînd „oribil palpită aceeași culoare“ devine semn exacerbat al damnării geniului în planul realului care invadează reveria „roză“ a Bagdadului.

Oceanul bivalent ca „genune" feminin-orizontală, mitic-genetică, apare la romantici și ca semn al titanismului dezlănțuit al sălbăticiei (Ossian-Byron), stabilind acea „simpatie mînioasă" (G. Bachelard) cu eul. Atunci, în virtutea latenței metamorfice semnalate, spectacolul acvatic cunoaște „furtuna-ntărîtată", „vînturi cu groază șuierînd" (V. Alecsandri), „cerul cu marea vorbind spăimîntător" (I. Catina) valul care „își scutură coama de spume și vînt" (M. Eminescu), presupunînd animismul armăsarului sălbatec, figură byroniană, ce va reapare la Ion Pillat. Masele lichide se mineralizează ascensional la Sihleanu, poet al mineralului : „Îmi place și oceanul cu negrele lui maluri, / Cu vîrfurile nalte a munților de valuri". În acest caz apa devenită semn masculin poate fi „oglinda" „proorocul" energiei titanic-napoleoniene într-o primă variantă a *Odei* în metru antic (Eminescu). Tot la poetul național oceanul, fertilizat de reveria focului adaugă la simbolismul titanic semnul geniului : „În ocean de flăcări gîndirea mea se scaldă". Spațiile infinite ale orizontalului solicită eul prin alchimia elementelor, a căror structurare coincide cu asumarea lucidă a conștienței. Atunci teluricul așezat în registrele paroxistice ale incandescenței sau ale înghețului își adaugă formă simbolică a acvaticului fie plazmatic, feminin, fie furtunos-masculin, antropomorfic, cu brațe și glas tunător pornit să cucerească zeitatea selenară (Eminescu) sau mineralizat prin „munți" de valuri. Și subiectivizarea/simbolizarea acestor spații indică o oscilație ideologică dintre elanul titanic propagat prin dilatare orizontală (valurile oceanului, valurile stepei) și depresia regresivă (ghețurile, deșertul). În primul caz poetul se ipostaziază în corsar sau călăreț, un eu activ „purtat de stihii" întru propria-i relevare ; în al doilea el apare devorat de simbolul neantului.

Natura ocrotitoare (titlu al unui capitol ce urmează), ca semn al repaosului matern, nocturn, în egală măsură propriu romantismului românesc, corespunde reveriilor repaosului (Bachelard) și spațiului securizant (J.-P. Richard). Accesul dificil sau interzis luminii și privirii în aceste calde alveole motivează disjuncția fixată de noi

prin *spații alveolare deschise (grădina edenică, valea, pădurea, marea, lacul, insula)* și acelea închise *(peștera, abis, grota, „spelunca", „hala", fundul mării, Valhala).* Aceste entități ale imaginarului (confirmate atît de peisajul românesc însuși, cît și de transfigurări ale textelor folclorice sau ale modelelor livrești) apar pregnant în literatura romanticilor și post-romanticilor români. Hrănite de poetica naturii asumate prin experiență senzorială ele structurează o topophilie originară, o „copilărie" a formelor, organică față de inserarea livrescă, într-o măsură artificioasă. Unele din spațiile materne ale repaosului devin astfel emblematice pentru argumentarea specificului național, precum valea, pădurea, lacul, peștera, pe care le vom și adnota în acest capitol concluziv.

În totalitatea lor, aceste locuri ideale precum grădina edenică, aparțin semnului descendent, catabasic, oniric-thanatic al sinelui nepervertit, înainte de „căderea" și scindarea omului androgin, conform cu aceeași *Naturphilosophie* romantică. *Tellus Mater* sau apa maternă leagănă reveriile poetului în spații obscure, eliberîndu-l de zbuciumul titanic al căutării supraconștienței cu lumina ei solară, ca și de acela al asumării unui eu dilematic, sfîșiat. Simbolismul feminin subtextual motivează conotația erotizantă a coborîrii în aceste cavități nocturne ale repaouslui teluric sau acvatic. Valea, de pildă, (Freud îi stabilea omonimii materne) și pe care am dedus-o ca model al reveriei, din Lamartine (vol. I al studiului nostru), intră ca formă organică în imaginarul românesc. Dovadă conceptul lui Lucian Blaga, „spațiul mioritic", incluzînd prin clară subiectivizare a formelor, „dealurile încrederii și văile resignării", dar și texte folclorice convocate în paginile volumului de față.

Aflată la poalele muntelui, semn titanic al vizionarului universal, „trista vale" (Vasile Cîrlova) devine un popas rîvnit în melodia somnolentă a rîului sau a izvorului, necesar înainte de decizia urcușului (George Crețianu — 1829—1887). Valea eminesciană, „natala mea vîlcioară", adversă verticalului solar, apollinic, muntelui „ce-și pierde a sa *frunte* în negură și nori", este „cuib legănător", spațiu al copilăriei rememorate, al istoriei mitice (Grecia, Dacia), al genezei cosmologice („văi de

Scanned with OKEN Scanner

chaos") și al dorului („De din vale de Rovine"). Coborîrea în eul adînc Eminescu o realizează prin dematerializarea în sonurile pure ale izvorului. „Văile misterioase, adîncite și obscuri" macedonskiene, aflate în egală măsură sub piscuri reclamă pacificarea prin repaos. Propagarea Logosului se face și ea descendent, din direcția deal-vale, „Cu voci de frunze și de ape". Prezența aceluiași spațiu matern la Ion Pillat, Lucian Blaga („taina joasă-a țărînei"), „uranizarea" văii telurice la Emil Botta devenită („vale făr-de prihană", „neliniște, cruce"), eden primordial la Sadoveanu (Valea Moldovei), arată pregnanța acestei forme simbolice dotată cu orizont etnic atît în plan fenomenal (de complement al muntelui), cît și în acela spiritual (semn al replierii, dar și al lunecării spre lume prin reveria copilăriei, a erosului, a mitului istoric).

Pădurea, izomorfie feminină a codrului, erotizantă, „cosmos contaminat de legănare" (L. Blaga), intrînd în „treimea profană" a romantismului (A. Pleșu), rămîne un topos central atît al folclorului („Casă românească", „mamă dragă", „soro pădure") cît și al imaginarului romantic. Spațiu al armoniei „păsărilor de cîntare" (B.-P. Mumuleanu), în „umbra celor rădiuri liniștite" la C. Negruzzi (1808—1868) unde „inim-află stîmpărare", „răcoare dulce" și „reverie", pădurea va constitui la Eminescu un centru al topophiliei sale consacrate, o voce îndrăgostită de imaginea narcisiacă a adolescentului „prinț" din copilăria pierdută. Ca spațializare, pădurea eminesciană este o izomorfie a casei, de vreme ce are „prispă", acoperiș, de crengi, „un pat / din tinere ramuri", dar și „căldură lină", legănare parfumată, blîndețe mîngîietoare, epifanii erotice etnice (Ileana Cosînzeana, Dochia). Cîntecul apei sau al cornului inculcă sinelui stimulat de aceste spații vibrante, feminine, visarea repaosului thanatic, selenar și un „dor de moarte". Postromantismul continuă să evoce „inima", „pacea", „otrăvuri uitate" și „bolțile-adînci" ale pădurii (Lucian Blaga), „vraja romanticei păduri" cu care poetul serbează o nuntă thanatică, autumnală („elyseică") culcat în „dulcea plasă" (Emil Botta). Reprezentînd opțiunea poeților selenari de tip orfic, pădurea romantismului românesc

Scanned with OKEN Scanner

rămîne claustromorf-catabasică, erotic-thanatică, pătrunsă de glasul privighetorii și al mierlei, „casă" vegetală, „leagăn", supusă astrului melancolic-tranzient.

Dacă marea arhetipală, formă simbolică a unui spațiu feminin-genetic, hierogamic față de cer, apare la Heliade și Eminescu ca leagăn cosmic („prăpastie", „genune", „noian întins de apă" rotund care „se pleacă lin suflării" în absența privirii-conștientizare), tot ea va trimite la sensul thanatic al plutirii, al regresiei la sinele pretemporal, „cosmos al morții", „o cupă de smarald" cu absintul uitării (Macedonski, *Le calvaire du feu* — *Thalassa*, sau mult înainte, Eminescu în reveriile fundului marin, cald, primitor — moartea Cezarei). Pitorescul mărilor sudice, în special Bosforul, Marea Neagră, zonă familiară romanticilor noștri (cîntată de Byron și Hugo) va suprapune sensul elementului simbolic peste un spațiu acvatic concret dotat cu aceleași implicații feminine în fața celestului. Superficia oglinzii reflectant-solară sau lunară descoperă alveolele calde ale mării : „cuib", „lac", „leagăn" în „lenește mișcare" (V. Alecsandri), ce „tresare", „invită la dulce moliciune" „deliră-ncîntător" și „dulce" sub „amorul" cerului (D. Bolintineanu). La Eminescu, de astă-dată în prozele sale „soarele stăpînea cerul și împlea sînul mării de lumină" ; Macedonski vede „unda" marină „de fiori cutremurată", fiind „rază, cîntec și magie", erotică și mîngîietoare — *Thalassa*. Alături de Marea Neagră, ipostază concret-românească a simbolismului marin, Delta sadoveniană se va situa în aceeași zonă a apelor materne-genetice fiind o Mumă „cu profunzimi misterioase", tărîm al „tainei" conținută în teluricul („negrul ghiolurilor") care „plămădește" viață.

Lacul este și el o mare contrasă investită cu același dar al reflectării, „privire activă" (Bachelard) care descriptează prin reflectare arcanele celestului și ale sinelui. Forma sa circulară perfectă, muzica undelor identifică un spațiu matern al repaosului, mai ales că lacul poate fi situat în inima teluricului (dumbravă sau codru) în alveola descendentă și mărginită ascensional de copaci, dealuri sau chiar munți. Certificat de Rousseau și celebra elegie lamartiniană ca formă simbolică predilectă a romantismului, lacul (Leman) atrage toate conotațiile

unui topos hierogamic. La Gh. Asachi el este „ochi", „cristal", „glob rotund" care absoarbe „ceriul" înstelat; la C. Bolliac în egală măsură „un cer se adînceazâ" în „oglinda" sa Fertilizat de apele selenare, lacul eminescian este „ochi de pădure", materializînd *privirea* teluricului edenic în armonia apelor, a crengilor care „lin suspină" și reflectînd, la fel de sferic, „al lunei disc" „stăpînitor de ape". În aceste condiții timpul imprimă codrului argumentul eternității întrucît, zice acesta din urmă, „stele-mi scînteie pe lacuri", unde „clipe dulci se par ca veacuri". Element legănător, „unduios", circular al lacului „sub lumina blîndei lune" își adaugă la Eminescu încă o alveolă maternă, barca, adăpost al cuplului îndrăgostit. Privirea feminină a pămîntului, lacul ca oglindă celestă uraniană restituie și „chipul dragei mele". Pe de altă parte ca „ochi" el poate oglindi stînca, zenit al voinței, anulată de visarea sa erotizantă din centrul unei naturi edenice, feminine. Ochiul lacului devine opac, de „cositor" la succesori eminescieni ca Ion Pillat, pe cînd Emil Botta subliniază ca Edgar Poe solitudinea „undelor știme" și răcoarea lor funerară. Astfel lacul romantic erotizant dotat cu harul erotic al reflectării și al anistoriei cosmice ajunge formă simbolică a apelor moarte în orizontul unei poetici demitizante.

Dintre spațiile alveolare închise care nu beneficiază de fertilizarea luminii solare sau selenare, peștera situată la antipodul muntelui axial-titanic (prevăzut cu frunte) conjugă sensurile nocturne ale reveriilor sinelui cu potențele antropogonice, teogonice, adăpostind ca *imago mundi* (Mircea Eliade) hierofanii mitice. Această formă geologică, frecventă în peisajul Carpaților, deține în romantismul românesc simbolismul transfigurării teofanice și etnogenetice intrînd astfel în zona istoriei fabuloase. Antropogeneza adamică va opta pentru alveola peșterii paradisiace (Heliade în *Anatolida*, Eminescu în *Cezara*, Macedonski în *Thalassa)* dotată cu latențele sacrului biblic; altădată ea va prezida ritualuri esoterice (D. Bolintineanu, M. Eminescu la care peștera se numește „hală" „speluncă", de etimologie latină). Zidurile ei negre de granit sau marmură îndeplinesc la poetul național funcția oglinzii inițiatice, reflectînd atît lumina secretă a can-

Scanned with OKEN Scanner

delei din mîna Magului, cît și imaginea spectrală teofanică a Mariei, a Somnului, a Chipului, Idei platoniciene. Această scenografie a stilizării romantice în care peștera devine *celulă-princeps* a subteranei nocturne se concretizează în sensul filonului specific prin implicația istoriei și a mitologiei naționale. Astfel „grota Dochiei" (zeitate tutelară a Daciei romantice) apare în numele lui Gheorghe Asachi ; zeul suprem Zamolxis prezidează la Eminescu ramificații de „hale" subterane unde de la superficie Sarmisegetuza își urcă piscurile spre cer ; în adînc, peșterile, „halele negre", sînt adăpostul regelui Decebal și al „ducilor daci" cu coifuri negre la „funebra masă-a morții", înaintea sinuciderii ca soluție în fața invaziei romane *(Memento mori)*. În același poem, transgresînd istoria Daciei prin simbol și mit, peștera, rezervor etnogenetic, devine nadirul castelului montan al Dochiei-Selene, între alte forme alveolare ocrotitoare ca valea, grădina edenică și insula. De aici abia, prin a doua ascensiune, zeița accede spre lumina celestă, care fertilizează totdeauna imaginarul romantic, și cel eminescian în primul rînd. Derivînd din romantismul unor astfel de forme simbolice se arată peșterile din *Creanga de aur* și *Frații Jderi*. Sadoveanu evocă „ritul fericitului Zalmoxis" îndeplinit de vechiul și noul Deceneu (preot legendar al zeului dacic), „bătrînul", stăpînul „muntelui ascuns" care realiza teofania la șapte ani arătîndu-se credincioșilor spre a coborî iar în „umbra de amurg a peșterii". Tot sub Ceahlău (Pion), se află peștera schivnicului care prezice victoria lui Ștefan cel Mare asupra turcilor la Vaslui (1475). Astfel peștera sadoveniană străjuită de Mag concentrează simbolismul etnogenetic al vîrstelor ideale din istoria națională, epoca Daciei și aceea medievală. Cea dintîi va apărea și în teatrul lui Lucian Blaga, cînd Zamolxe, emanație a muntelui / peșteră, își afirmă identitatea minerală, de stîncă, iar cunoașterea sinelui („suflet"), prin coborîrea în peștera care „mîngîie" „amintirile" și are o privire vizionară, esoterică. Astfel simbolismul mitului etnic pe lîngă cel arhetipal-nocturn, inconștient, ne pare a sublinia structura specifică a imaginarului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Monumentalul colosal sau pitoresc, simpatetic eului romantic, aparține în egală măsură formelor arhitecturale, precum *satul, domul gotic, piramida, ruinele.* Pe acest fundal se desfășoară atît dramele poematice sau terifiante, cît și monologurile lirice care subiectivizează simbolizînd aceste elemente spațiale. În funcție de dinamica și volumele lor, ele participă la conotația formelor naturale : casele risipite ale satului de sub munte rămîn alveolare, materne, invadate de natură ca și ruinele. Dimpotrivă, piramida și domul gotic, construcții ciclopice, împărtășesc reveria ascensionalului cu sensuri transcendente, în divergență cu orizontul deșertului sau, dimpotrivă, în concordanță cu piscurile montane. Veneția conjugă simbolismul apelor moarte cu verticalul turnurilor gotice și cu melancolia vestigiilor. Istoria civilizațiilor se arată implicată în reveria formelor arhitecturale, materializînd anume epoci ideale : Orientul antic, Imperiul roman, Evul mediu, iar în cazul nostru Dacia (Sarmisegetuza) și Principatul valah medieval (Tîrgoviștea). Melancolia romantică semnalează în același timp prezența temei clasice *Ubi sunt,* iar memoria culturală, livrescă a umanității amplifică sentimentul tranzitoriului universal.

Între formele arhitecturii selectată de topophilia romantismului românesc, satul rămîne un spațiu alveolar edenic, la care eul și sinele se întorc în permanență, vegheate de „fruntea" muntelui. Este un teritoriu descendent, cald, al sinelui rupt de organismul său placentar cu „locuri mitologice", — „satul idee", dotat cu „cosmocentrism" (L. Blaga). În centrul său se află copacul copilăriei, locul horei, la margine, fîntîna, biserica, cimitirul, moara, valea, rîul, „gîrla", dumbrava, „crîngul", apoi dealurile și munții. Chiar și la G. Coșbuc (1866—1918) departe de a fi un romantic, satul are o spațialitate maternă, „leagăn și mormînt", ascuns sub munte, „un uriaș cu fruntea-n soare", după ce la Alecu Russo și chiar Ion Creangă (1837—1889) reconstituim aceeași insulă edenică, suficientă sieși. Nostalgia purității, a vîrstei de aur, idealizează țăranul, „omul slobod și nemărginit", la un înaintaș al romanticilor ca Mumuleanu. Antiteza explicită sau implicită în fața orașului corupt

Scanned with OKEN Scanner

(ideea încă rousseauistă) va fi frecventă în poeme eminesciene, ale lui O. Goga (1881—1938) pînă la sămănătoriști Arthur Stavri (1869—1928), N. Iorga, St. O. Iosif (1875—1913). Satul românesc cu spațiile sale alveolar-concentrice, casa natală și odaia, va participa la evocări bucolice, sub tutela livrescă a lui Teocrit (Iancu Văcărescu, 1791—1863, Heliade, Vasile Alecsandri, Al. Depărățeanu, 1834—1865), G. Coșbuc, Al. Macedonski, poet al „idilelor patriarhale" cu „dealuri clasice". Pe de altă parte, simbol cu adevărat romantic, insulă edenică în derivă pe apele erotizante ale reveriei, se arată satul eminescian. Alternanța lină dintre deal și vale, plînsul fîntînilor, al buciumului și al clopotului, clarobscurul de sub luna „sîntă și clară", salcîmul odorifer, chemările liturgice ale iubitei, staza temporală circumscriu acest topos ideal. Spre deosebire însă de specia idilei, bucolicul se dematerializează în efluviile muzicale și selenare, migrînd spre izvoarele timpului, fapt marcat de frecvența epitetului „vechi", specific eminescian. La fel de descendent edenic, feminin se arată satul lui Lucian Blaga, cu poteci retrase în „peșteri" unde doarme copilăria, iar sîngele se lasă absorbit de „părinți". Sufletul poetului bate în adîncuri telurice, într-un „podmol de lut". Casa natală se înscrie în același imaginar al satului matern, fiind „colibă" „tăcută, mititică", ascunsă între stînci („încuibată"), adăpost matern în fața „crivățului", de o primitivitate naturală (Eminescu). La Octavian Goga ea apare vidată prin extirparea eului/sinelui *(anima)*, ceea ce explică „putrezirea" (organică) a lemnului de stejar, a pragului, a prunilor din „frumoasa mea copilărie". Nostalgia rupturii dureros resimțită, semnificînd despărțirea de inocență pentru o luciditate sceptică, are nevoie de repere etnografice fixate descriptiv. Astfel procedează succesori ai acestei forme românești romantice, ca Ion Pillat, la care apar elementele arhitecturii rurale, „pridvorul", „chilimuri", crestate în lemn, „iatacuri". Astăzi, Ioan Alexandru visează și el „căsuța de pămînt" cu „busuioc la grindă" și „ștergare". Simbol al spațiului comunitar cu natura primordială, satul îl conjugă cu idealul etnic și etic, trecînd dincolo de simbolismul imaginarului romantic, spre acela de paradigmă specifică literelor româ-

Scanned with OKEN Scanner

nești. Evident, paginile de proză (Creangă, Sadoveanu, Rebreanu) vor amplifica epic aceste repere spațiale, devenite orizonturi ale destinelor umane. Ne-am adresat însă topophiliei romantice, conturată în primul rînd de reveria lirică.

Exotismul altor forme arhitecturale predilecte (domul, piramida, Veneția) pune în evidență gigantismul ca și în cazul unor spații colosale ale naturii, precum ghețurile, deșertul, oceanul sau pitorescul fizic. Receptarea lor în romantismul nostru orientează spre specificitate memoria plastică. Domul gotic al Nordului, argument în polemica anticlasică, inspirat din arhitectura silvană, va intra în reveria muntelui carpatin, compensînd absența monumentului ca atare (C. Bolliac). La Mihai Eminescu „gotice ruine" ale muntelui silvan vor reprezenta domul teluric-mineral, sălbatec al Daciei înfrînte, tutelat de un sistem de domuri celeste (selenare, solare, aeriene, zidite din nori și refracții luminoase, semnalînd detalii ale ordinului arhitectural — arcuri, coloane, ferestre înalte, bolți, scări uriașe, turnuri). Templul elen se „goticizează" și el, iar imaginea-princeps eminesciană, domul gotic, va simboliza ca formă spațială transcendentă, o catedrală temporală a „secolilor" dar și a genialității creatoare. Arhitectura românească de configurări bizantine va fi investită de cei dintîi romantici cu supradimensionări gotice, încît un oarecare conac boieresc va putea deveni „palat gotic" (C. Negruzzi), ca și casele boierului Șarpe sau ale lui Ștefan însuși din Suceava (B.-P. Hasdeu); la fel mănăstirea din Snagov își arată stilul bizantin-gotic în ochii lui Al. Odobescu (1834—1895). O biserică gotică întunecată, cu bolți și coloane înalte apare în *Strigoii*; orașul atemporal din *Cezara* are „palate și domuri" (Eminescu). Ruinele autohtone ale Tîrgoviștei (la Heliade, Cîrlova, Alexandrescu) sau ale Sarmisegetuzei dacice (la Eminescu) vor fi văzute, întru veneratia poeților adresată originarului istoric național, prin aceleași volume gotice gigantești, ossianice, cu turnuri triste, solitare în șuierul vîntului (Alecu Russo, Bălcescu), fantomatice, năpădite de „cobe" (Heliade), zidul „pustiu și învechit" acoperit de iederă (Grigore Alexandrescu), luminate de Selene, biciuite de ploaie (P. Grădișteanu, 1841—1921),

Scanned with OKEN Scanner

populate de fantasme (Gr. Alexandrescu, M. Zamfirescu), atîrnînd „de-a cerului nori creți" pe „fruntea" muntelui (Eminescu). Platoul montan al Transilvaniei, sediu al capitalei dacice Sarmisegetuza apare la același poet ca dom gotic natural transformat prin „vrajă" (adversitatea istoriei) în munte ascensional cu „înalte hale", „mîndre bolți", scări negre de granit, coloane — trunchii groși ai frunzișului — „bolțile crăpate unei gotice ruine". Pînă și interioarele eroilor eminescieni precum Dionis reprezintă o „hală" gotică decrepită, învinsă de putrezire organică. „Goticizarea" naturii și a arhitecturii naționale constituie expresia plastică a vibrațiilor patriotice, pe care poeții o vor eternizată în volumele colosale ale verticalului.

Fără a avea aceeași pondere în topophilia și ideologia noastră romantică, piramida străbate drumul de la înregistrări descriptive ale exoticului arhitectonic (D. Bolintineanu), pînă la calitatea de semn vertical al vieții, morții și al genialității creatoare relevînd (prin autoscopie) dublul poetului în cavități adînc subterane (M. Eminescu).

Veneția, simbol al melancoliei temporale, conjugă și ea prestigiul goticului vidat de viață, selenar, cu glasul apelor nocturne și alegoria iubitei moarte, din criptă, de la minori și V. Alecsandri la celebrul sonet eminescian. În sensul subiectivizării / simbolizare asemenea forme arhitecturale, „ca un *memento mori* pe-al istoriei plan" (Eminescu) nu diferă de cariera celorlalte elemente, naturale, ale topophiliei romantice.

Dacă analizăm în cele din urmă lumea vizibilă, spațială în structura ei tripartită, orizontală — cerul și piscurile (registrul superior), suprafața telluric-acvatică (registrul median) și cavitățile descinderii și ale adîncului (subterana) — vom constata în romantismul românesc opțiuni clare pentru dialectica Monadei : primul și ultimul *topos* în lumina celui de al doilea. Cosmicizarea, zborul, „anecdota cosmică" (Blaga) și perspectiva monarhică montană hrănesc imperativele supraconștienței, simbolizări ale spiritualizării înfrîngînd materia, biologia și cucerind (în pofida limitei dilematice) ontologia, sublimarea estetică și „piscul datoriei" civice. În romantis-

Scanned with OKEN Scanner

mul românesc reveria ascensională, „descatenarea" corespunde extravertirii titanice de semn masculin, de Poeta Vates, rezolvată în monologuri retorice. Atitudinea corespunde în plan ideologic începuturilor pașoptiste ca istorie și punctului originar al unor opere (Eminescu în special, dar și Arghezi, Blaga, N. Stănescu), cu alte cuvinte unui romantism extravertit, al afirmărilor patetice. Căutarea eului și a dilemelor sale în întinderi de orizont infinit, conjugată cu o frenezie a mișcării, a rătăcirii ne pare totuși mai puțin frecventă. Cea mai amplă dezvoltare, paralelă registrului ascensional, o are însă căutarea repaosului matern, introvertirea, întoarcerea la sinele increat, la atemporalitate și anistorie prin „somnul lin" din reveria poeților. Aici formele spațiale acvatic-telurice deschise luminii astrale, realizînd propensiuni — reculuri ; sau cele închise, nocturne se arată cele mai adînc-poetice, generînd un lirism incantatoriu al *departelui* (Eminescu, Emil Botta) și al regresiei/regenerării în somnul elementelor reconciliate de Eros și Thanatos. Supra-eul și sinele, sfere astfel simbolizate indică cele mai fertile spațializări ale lirismului romantic românesc cu prelungirile pe care le-am înregistrat.

Secționînd imaginarul acestuia din urmă în funcție de simbolismul elementar, vom reconstituit pe de altă parte o lume monadică, metamorfică prin raportarea la reveriile eului antropocentric. Gîndirea mitică românească susține în cazul modelului spațial al romantismului viziunea *unui organism* în creștere și descreștere, prin urmare *istoric*, marcat de o permanentă dinamică celulară. Pe de o parte sentimentul titanic, al „creșterii" verticale spre înălțimea supraconștienței reclamă simbolismul antropomorfic masculin (Complexul lui Atlas — G. Bachelard), al gigantului cu *frunte* trufașă, fie el munte, stîncă, vulcan, codrul de stejari, valul oceanic, domul gotic, piramida, toate forme ale naturii dar și arhitecturale. Viziunea unui „cerc de forme" (Eminescu) animă la poetul național o grandioasă organicizare cosmică : „eterna pace" a genunii acvatice care zămislește „punctul vital" din ape și „din goluri". Timpul, apoi proliferarea organicului cosmic, uman devorat de boala (pre-

expresionistă) a condiției sale apriorice în macro-sau microcosmic, catastrofa lumilor minerale incendiate și carbonizate, care se prăbușesc alături de Timpul devenit cadavru, și finalmente, termenul final al ciclului, „eterna pace" reinstaurată. Toate acestea sub bolțile goticizate ale domului cosmic. Invers, „reveriile repaosului" se adresează organicizării femininului, regresiunii matriciale cu forme alveolare ale mării, lacului, văii, pădurii, insulei, peșterii, fundului marin, satului cu casa și odaia visată.

Interferarea și metamorfoza continuă a elementelor se supun, prin urmare, aceluiași organicism, iar pe de alta, pulsiunii de a se reîntregi în Monada universală. Primează, în imaginarul romantic românesc, „taina joasă a țărînei" (Blaga), infuzată celorlalte elemente pînă la a realiza „telurizarea" lor evidentă. Astfel aerul imponderabil trage, dematerializînd și materializînd, forme terestre, prin „a cerului cîmpie", „a haosului văi", luna ca eden teluric circular/grădină și, mai ales, domuri gotice suspendate, zidite din luminiscențe și nori. Oceanul rebel, furtunos, se mineralizează prin munți giganteși cu *frunte*, porniți la asaltul lunii ; fundul mării are „hale" și ele telurice, alt sistem de domuri cu scări descendente „de valuri" implicînd mineralizarea, iar Valhala (topos cultural nordic) are o arhitectură de dom colosal, reședință a zeilor daci și nordici. Invers, telurícul sălbatec devine acvatic în reveria romanticilor (întrucît stepa și deșertul capătă „valuri" unduitoare) sau dematerializat, aerian prin scindare/aripare, anulînd chtonianul, organicul prin zbor uranian. În cadrul sintezei spre „eterna pace" elementele se înfruntă „în „sublim spectacol" — furtuna montană și cosmică, semn al extazului romantic, înainte de reinstaurarea luminii și a lumii virginale pe cale de a-și reîncepe ciclul existențial. În acest „urlet d-element" (Bolliac) antinomiile se reconciliază : focul modifică mineralul, făcîndu-se lichid, (lava vulcanului, apocastaza), apa, valul izbește stînca (tranziența simbolizată heraclitian în fața ostilității minerale). Între apa nocturnă și lună se realizează hierogamii mitice, iar între soare și apă, un eros care se infuzează telurícului astfel fertilizat.

Scanned with OKEN Scanner

Structura imaginarului în romantismul românesc ne apare astfel drept efect al unui raport omologic fundamental dintre eu și lumea sensibilă. Verticalitatea spațialului, accederea permanentă la imperativul supraconștienței motivează ideologia titanică a poeziei, „cu mîinile ridicate la cer" (G. Călinescu); reveria spațiilor materne descendente corespunde pulsiunii erotic-thanatice, altfel spus, melancoliei cu temele ei consacrate. Elementele văzute într-o perpetuă discordie și concordie, „cerc de forme" (Eminescu) conduc la monismul reprezentărilor inseparabil de „istoria" Materiei și a Timpului devorant, acel Ahriman eminescian. Formele metamorfice conțin în egală măsură cu proteismul lor fascinant, antinomiile filosofice (reconciliante mereu) dintre materie și spirit. Dar, mai ales, derivînd din acest orizont filosofico-estetic fertilizat de gîndirea mitică etnică, se relevă organicismul romantic, întruchipările „vremelniciei" (L. Blaga), — antropomorfismul, polaritățile masculin-feminin, corespondențele subtextuale cu biologia umanului, deținute de forme naturale și arhitecturale pe care le-am investigat. Deseori aceste paradigme spațiale, rezervor al imaginarului semnificant, își evidențiază conotații sociale, ideologice, cu privire mai ales la istoria națională, concrescută cu reveria elementelor însele în permanentă interferare.

În ce privește personalitățile creatoare, credem că putem conchide prin diacronia asumată a unor asemenea forme simbolice, evidența unei ascensiuni estetice de la pragmatismul intuitiv al primei generații romantice: Mumuleanu, Asachi, Heliade, Grigore Alexandrescu, la Cezar Bolliac, Alecu Russo, V. Alecsandri (parțial), Ioan Catina, Al. Sihleanu, M. Zamfirescu, Al. Depărățeanu, de aici la „dezmărginirea" reveriilor eminesciene, poet al unei adînci vieți organice elementare, și apoi la esențializările (fie și prin distorsiuni ale) succesorilor interbelici și contemporani. Ponderea imaginarului romantic coincide astfel cu ponderea reveriilor eminesciene, mitizate sau demitizate de literatura urmașilor, deși în egală măsură obsedante și fertile.

Scanned with OKEN Scanner

Credem că modelul cosmosului romantic astfel dedus prin însumarea simbolurilor spațiale depășește poetica limitată la istoria literară în accepția de curent estetic, intrînd în fluxul întregii literaturi române, în zestrea imaginarului ei, drept structură a specificului național. Și asta, pentru că esența poeziei (ca literaturitate) stă în asumarea/simbolizare a formelor lumii sensibile.

1982—1984

RÉSUMÉ

Le monde sensible, en tant que support de la symbolisation romantique, dérive de la „cosmobiologie" du moi (G. Gusdorf, *Fondement du savoir romantique*, I, Paris Payot, 1982). Précisions toutefois que cette polarité n'exprime pas une simple collocation statique des entités. Il s'agirait plutôt de la *prise en charge par le sujet* du monde, de la nature, de l'être en tant que tel, de sorte que ceux-ci deviennent le corps, l'organisme manifeste du moi absolu — l'archétype — grâce à une activité spatio-temporelle protéiforme. Il est permis d'en déduire un symbole pourvu de dichtomie structurale : le phénomène et le noumène, le corporel et l'idéal. Les constantes de la poétique romantique se laissent subsumer à cette homologie par la lecture / décryptage du système de signes, par la place qu'elles font à l'imagination, à l'inconscient et à la rêverie, par l'organicité, enfin, de l'image. Tout cela joue à l'intérieur du monisme universel qui s'applique également au romantisme roumain étayé par la personnalité de la pensée mytho-poétique anonyme.

C'est sur la base d'une telle symbolisation, qui fait valoir l'activité structurante de la subjectivité, que nous avons tenté de circonscrire, dans l'*Introduction*, un modèle spatial de l'imaginaire littéraire roumain articulé à un certain échelon historique. Des lectures d'Ernst Cassirer, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Paul Diel, Jean-Pierre Richard, Tzvetan Todorov sont venues appuyer les repères théoriques empruntés à la philosophie des formes symboliques. Parallèlement, et avec un profit non moindre, nous avons consulté *L'Histoire de la*

Scanned with OKEN Scanner

littérature roumaine par George Călinescu, *La Trilogie de la Culture — L'espace mioritique ; La Trilogie des Valeurs — Pensée mythique et religion* de Lucian Blaga, *Pittoresque et Mélancolie* d'Andrei Pleşu et *Le Tragique* par Gabriel Liiceanu.

Pour structurer les espaces privilégiés par la rêverie romantique, pour organiser l'univers qu'engendre sa *topophilie*, nous avons fait appel à la dynamique de l'ascension et de la descente. Dans un premier temps, nous avons envisagé (cf. chapitre A. *La Cosmologie*) l'absolu qui se rend sensible, le niveau transcendent, l'étage céleste, dépositaire de la lumière liée par une relation d'isomorphie au Logos avec une tendance soit dématérialisante (par le vol) soit, au contraire, matérialisante, par le relief qu'elle prête à la rêverie ("La plaine céleste" — Eminescu, *Les Dômes*).

C'est *la nature sauvage et pittoresque* qui a retenu, ensuite, notre attention avec les formes ascensionnelles et horizontales du tellurique : *la montagne, le bois de chênes* soit *le désert* ou *l'océan*. Nous nous sommes penchés par la suite sur *la nature protectrice* avec ses espaces alvéolaires ouverts *(le jardin édénique, la vallée, la forêt, la mer, le lac, l'île)* et fermés *(l'abîme, la grotte, le fond de la mer)*, en faisant ainsi descendre le syntagme éminescien "soif de repos" dans la chaleur du monde souterrain à la fois tellurique et aquatique. Pour clore la série, les *Formes architecturales* ont été envisagées comme une sorte de complément que le génie constructeur ajoute à la nature, comme und *Memento* des grandes civilisation. C'est dans la même série que nous avons jugé opportun de ranger la vision ethnique et maternelle du village roumain ainsi que les formes symboliques répondant au vœu du pittoresque, on sait combien cher aux romantiques : *la pyramide, les ruines, le dôme gothique, Venise*, formes hautement fréquentes dans la topophilie romantique selon le modèle roumain.

Ces sphères concentriques qui s'imbriquent par l'interférence incessante des éléments doués d'un symbolisme intrinsèque correspondent au zénith, aux *hauteurs éthérées*, aux sommets des montagnes, à *la superficie terrestre et aquatique*, aux *cavités souterraines*. Projetés sur l'écran des représentations humaines, ces paliers se chargent de connotations psycho-géographiques que nous avons pris à tâche de déchiffrer. Ainsi la "croissance", absorption aérienne de la rêverie, s'inscrit-elle ontologiquement parmi les exigences de l'absolu et, partant, de la surconscience.

Scanned with OKEN Scanner

Quant au niveau tellurique, il révèle les drames et les métamorphoses de l'être *(du moi)*, alors que les souterrains correspondent, d'une part, aux pulsions conjointes d'Éros et de Thanatos et, d'autre part, aux pulsion génétiques de l'inconscient *(le soi)*. Les vues de la psychanalyse, confirmées par les paradigmes de l'inconscient collectif roumain, se rattachent à l'horizon conceptuel où émergent les archétypes spatiaux du romantisme national.

D'autre part, l'examen des textes littéraires représentatifs de chacune des formes symboliques, faisant l'objet d'une monographie, a mis en évidence le penchant de leurs auteurs pour la rêverie de certains éléments congénères (ou de tous ces éléments, dans le cas de Mihai Eminescu) sans pour cela masquer les traits distinctifs des écrivains en question. Les préfigurations, les accumulations et les moments esthétiques culminants, sans oublier l'homologation des successeurs, répondent à un autre impératif de l'examen que nous avons mené : circonscrire et ordonner des séries diachroniques, des "histoires" thématiques qui découpent transversalement la synchronie de l'imaginaire.

Après avoir mis en place, dans le premier volume de notre ouvrage, *Les Modèles Culturels et Littéraires* que le romantisme roumain a assimilés en tant que récepteur, nous nous sommes appliqués, dans le présent volume, à dénombrer *les visions nationales, les aspects spécifiques des formes de la spatialité*, qui sont encore à l'œuvre dans les productions de certains écrivains roumains, héritiers du romantisme. Ce qui nous a donc intéressé, au premier chef, c'est la distorsion du modèle livresque du romantisme européen sous l'action catalytique de la pensée mythologique nationale et des individualités créatrices.

Les commencements de l'époque littéraire qui nous occupe sont marqués par l'activité de Gh. Asachi (1788—1869) et Barbu Paris Mumuleanu (1794—1837). Ils sont illustrés avec plus d'éclat par l'œuvre de Ion Heliade Rădulescu (1802—1872) et Grigore Alexandrescu (1810—1888). Le romantisme roumain doit le prestige de ses sommets, pour ainsi dire „classiques", à Mihai Eminescu (1850—1889) et à Alexandru Macedonski (1854—1920). La dernière période s'étend jusqu'aux poètes de l'entre deux guerres, tels Tudor Arghezi (1880—1967), Lucian Blaga (1895—1961), Alexandru Philippide (1900—1979), Emil Botta (1911—1977) et aux poètes contemporains, dont Nichita Stănescu (1933—1983). La permanence du romantisme fondamental (la postérité d'Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu y comprise), ce romantisme où nous avons vu s'accomplir l'essence de la symbolisation et de l'appropriation subjective, participe, croyons-nous, au plus haut dessein des lettres, *donner un sens au signe matériel*.

Les conclusions suivantes voudraient jeter encore une lumière sur l'aventure créatrice, telle qu'elle s'est engagée à l'aube des "écritures romaines", pour reprendre le mot de Mihai Eminescu.

L'espace absolu, réceptacle idéal et ascensionnel, qui mérite ce titre de par "l'éclatement des limites" (Eminescu) et le "désenchaînement" du moi (Macedonski) contient l'horizont cosmique du modèle spatial qui nous intéresse (chapitre A. *La Cosmologie)* et le mystère des astres comme signes de l'alphabet céleste offert au visionnaire. Ajoutons aus "étoiles-flambeaux", dont le symbolisme est évident, *l'aigle*, emblème de ce "romantisme du vol" dont parle Bachelard. Cette figuration symbolique apparaît fréquemment dans les textes de Cezar Bolliac (1817—1881) et d'Eminescu. On ne manquera pas de noter cependant que la visée ontologique de l'ascension, l'extase planante (que guettent pourtant l'éblouissement et la hantise de la chute) contiennent à l'état enveloppé la menace dramatique de la limite réitérée par le symbole de la déchéance et de l'emprisonnement dans l'opacité tellurique. Il va de soi que ce symbole s'associe le thème de l'exil hors de l'empire lumineux. La séparation du corporel d'avec le spirituel, le silence lunaire irisé de voix aquatiques, qui font pressentir le vol, se taillent une large part dans la cosmologie romantique roumaine.

Depuis la génération des précurseurs jusqu'à Eminescu, et au-delà chez Philippide, voire chez N. Stănescu, le niveau biotellurique jouit d'une large synonymie où "argile", "plomb", "corps pétri de boue", "terre glaise", "bronze" marient leurs connotations respectives. Cette multiple confluence nous fait deviner combien difficile doit être l'alchimie de la dématérialisation nonobstant la multitude de ses opérateurs : *le regard, le vol, l'hypostase astrale* (Eminescu), *séraphique* (N. Stănescu), *l'oiseau* (aigle, chez Bolliac et Eminescu ; rossignol, chez Macedonski ; merle, chez Mumuleanu et Emil Botta ; oiseau merveilleux, toujours chez Nichita Stănescu), *cloche d'airain* (Philippide). Le symbolisme de l'accession à l'infini céleste, le vol, la cosmologie visionnaire que suscite et déploie l'aile d'Hypérion, chez Eminescu, cette rêverie, enfin, si naturelle au romantisme

Scanned with OKEN Scanner

génétique, trouvent chez les romantiques roumains des équivalences fortement organiques jusque dans les rêveries de la sublimation. Dès lors les images de la coagulation cosmique par les astres n'en seront que plus substantiellement perçues dans leur extrême teneur. Il n'en va pas autrement des dénivellations des massifs montagneux, des vallées, des rivières, des plaines et des mers issues de l'union du vide, des nuages et des rayons le plus souvent lunaires. Cet infléchissement vers le registre tellurique, véritable enracinement de l'âme aérienne sous la poussée des formes terrestres, se fait jour dans les rêveries romantiques de maints écrivains roumains.

La pensée / la rêverie expansive de l'âme romantique qui affectionne la cosmologie nocturne prend d'assaut les grands espaces ascensionnels et y accomplit une *dématérialisation singulière par ce qu'il subsiste en elle de matière.* A y regarder de plus près, cet effet est obtenu par l'encastrement du relief dans la matière qui représente au fond sa négation, l'air. Encore un obstacle, la limite inférieure de la biologie, "mon être d'argile" (I. Heliade-Rădulescu) viendra mettre en échec la dissolution de l'esprit dans l'élément fluide.

La vision d'un cosmos galactique, complémentaire du moi et signe de celui-ci, s'est objectivée dans le romantisme roumain dans une "histoire". De souche mythique, comme l'atteste, chez Heliade Rădulescu, l'hiérogamie de l'abîme et de la lumière, le Cosmos a connu ausi l'écroulement et l'assombrissement comme sanction morale, châtiment de l'orgueil et de la rebellion démoniaque. Le cri lancinant de "l'argile effritée" que berce "un squelette desséché" fuse dans les vers de Cezar Bolliac, Radu Ionescu (1832—1873) et Ioan Catina (1828—1851) imprégnés du satanisme byronien. Mais, on s'y attendait, ce sont les poèmes éminesciens qui, malgré leur disparate, permettent de reconstituer un vrai "mystère" du Cosmos en tant que personnage nanti d'un "destin". Son évolution est rétracée dans les notes du poète roumain : à peine issu d'un "cercle de formes" tournoyantes l'univers connaît, originairement, "la paix éternelle" : "le temps s'efforce vainement / à jaillir des abîmes". L'hiérogamie de l'eau et de la terre y fait suite. Il se dégage alors des gouffres originels, des abysses — formes marines alvéolaires, fertilisées — la "vie vaine", l'existence organique par une ruse du maléfique Ahriman. Il convient de relever, par ailleurs, une signification particulière que revêt le ciel dans le romantisme roumain.

Scanned with OKEN Scanner

Aux yeux extatiques de l'imagination, le ciel matériel évoque une plaine, un vaste champ semé d'abîmes, de vallées profondes, de panètes habitables et dômes stylisés à la manière des édifices gothiques. La contraction spatio-temporelle du Cosmos, soumise aux lois organiques, coexiste ainsi avec le symbolisme transcendant de la dématérialisation et du "désenchaînement" du moi.

Le chapitre *La nature sauvage et gigantesque* est centré sur le motif éminent de la Montagne. Sans aucun doute c'est la plus importante des formes telluriques qui circulent dans la poésie romantique roumaine. La Montagne appartient au champ de manifestation du moi faustien, écartelé entre la conscience des limites biologiques et l'exigence titanesque d'expansion, scindé entre la hantise de la chute et la rêverie ascensionnelle. De surplus, la montagne jouit d'une présence géophysique réelle repérable dans le paysage carpathique. En effet, à partir de Daniel Scavinschi (1805—1830) nos premiers poètes hantent la montagne comme une contrée exotique autochtone, dépositaire du folklore et des traditions ethniques heureusement exemptes de contrefaçons. Ajoutons que la richesse et la permanence de cette forme symbolique ascensionnelle, la montagne, s'assure la caution du folklore. Le *haïdouk* pourrait passer, en effet, pour l'homologue du moi romantique surtout lorsqu'il rêve d'entrer dans le royaume des montagnes. Dans la pensée mythique roumaine la montagne est "une (autre) contrée où se passent des choses terribles ou sublimes" (G. Călinescu, *L'esthétique du conte féerique).* Du haut des monts, le moi romantique peut se livrer à la "contemplation monarchique" des espaces descendants et du passé subjectif : "J'ouvrirai des yeux ronds pour voir / L'aube régnant sur le terrorir / Que mes yeux embrassent le monde / Qu'ils enserrent dans leur ronde / Tous les lieux où j'ai vécu..." *(Doïna du haïdouk* in *Florilège de poésies populaires roumaines,* t. I).

Le choix que nous avons opéré parmi les textes représentatifs de Costache Conachi (1778—1849), Gheorghe Asachi, Barbu-Paris Mumuleanu, Cezar Bolliac, Alecu Russo (1819—1859), Vasile Alecsandri, Radu Ionescu, Al. Sihleanu (1839—1857), Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu (1880—1961), Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Alexandru (n. 1941) nous a permis de dégager les consonances métaphysiques du romantisme et de fixer les jalons nécessaires à l'étude de cette forme symbolique.

Scanned with OKEN Scanner

Nous avons examiné en premier lieu "le front" de la montagne, signe prééminent du titanisme, qui se communique au rocher, au volcan, au bois de chênes et jusqu'à la houle océane. Tel est bien l'emblème, le symbole transcendant du romantisme roumain qui coexiste avec l'absorption d'une autre forme, culturelle celle-là, à savoir la transfiguration gothique de la montagne. L'anthropomorphisme de la Montagne au "front" nimbé de soleil (la lumière apollinienne) ou de lune (la lumière dionysiaque) confère à la rêverie d'une forme tellurique ascensionnelle la force d'une vocation titanesque. Il n'est pas sans importance de rappeler que l'*envol*, moment intermédiaire de la dématérialisation, se produit toujours en montagne et entame le mouvement par lequel le moi se transcende en *surmoi*. Ce dégagement d'être est doublé par la métamorphose du *lourd* en *léger* dans l'éther céleste. Les deux mouvements engagent l'extase de la connaisance nouménale jointe à l'effort de fonder une œuvre littéraire.

Un autre élément spécifiquement humain que l'on pourrait déceler dans les rêveries de la montagne propres au romantisme est le Mage. C'est lui qui gouverne l'initiation mythique aux sens de l'Histoire et qui préside à la communication avec le substrat ethnique originaire. L'œuvre d'Eminescu en fournit le meilleur exemple : le héros de la *théogonie* que retracent *Les Revenants* et *Le récit du Mage* est un fervent de Zalmoxis, alors que Dochia, déité lunaire habitant elle aussi la montagne (cf. *Memento mori*) marque "le temps sacré des origines" (Mircea Eliade) par la résistance de la cité dacique de Sarmisegetuza face aux attaques des troupes romaines "Le pinacle" (le Mont Ceahlău), le sommet le plus majestueux des Carpathes de Moldavie, forme avec les Carpathes de Transylvanie "la montagne magique" de l'histoire ancienne roumaine.

Le titanisme militant du romantisme roumain se condense également dans un symbole géographique — le front de la montagne — et dans un symbole conceptuel, l'inition mythique au moyen des théogonies se déroulant en haute montagne. Ces théogonies font leur l'ambivalence de l'ascensionnel (la cime) et de la rêverie descendante (la grotte). L'anthropomorphisme gigantesque et la sauvagerie des paysages montagneux, comme signe masculin, dominent l'imagination des formes naturelles que la topophilie du romantisme national choisit entre toutes.

Scanned with OKEN Scanner

Si par l'anthropomorphisme vertical, qui rend possible son identification à la montagne (rocher, bois de chênes) et son "envolée", le romantique aspire à la surconscience avec son emblème, le vol ouranien, l'étendue horizontale illimitée l'engage à chercher l'essence de son moi en même temps que ses anamorphoses. Les vastes étendues glacées, la steppe, le désert et l'océan, formes de l'horizontalité (elle aussi colossale et sauvage), rêveries d'ordinaire livresques, teintées d'un exotisme septentrional ou méridional, stimulent l'expansion infinie du moi. Il ne s'agit pas tant de sa dématérialisation que de sa fusion avec l'élément colossal. Prenons par exemple le champ de glace, rêverie ossianique, qui éveille, par antinomie, l'imagination chaleureuse du sud chez Vasile Alecsandri et le rêve d'Eminescu qui se représente son extinction par une régression à l'hypostase, là encore anthropomorphique, de rocher.

Il importe de noter toutefois qui le moi protéiforme des romantiques ne s'immobilise pas dans les rêveries de la régression minérale et rejoint une fois de plus la vie dynamique et réversible des éléments. La steppe s'anime, excitée par l'imagination ondulatoire des vagues, l'élément tellurique s'approprie les attributs de l'élément aquatique et devient tout aussi agité. À l'inverse, les vagues de l'océan peuvent se hauser jusqu'au prestige vertical d'une montagne minérale. Si l'on tient compte du "cercle de formes" màtamorphiques où s'engage l'unité universelle, toujours instable et imprévisible, on est en droit de tenir le dynamisme secret des formes naturelles pour une autre constante de l'imaginaire romantique dans la littérature roumaine.

Nous nous sommes attachés à montrer que les espaces infinis de l'horizontalité sollicitent le moi par l'alchimie des éléments dont la structuration coïncide avec la prise en charge lucide de la conscience par le sujet. Ainsi l'élément tellurique, dans le paroxysme de l'incandescence ou de la congélation, avoisine le symbole de l'élément aquatique, soit sous sa forme masculine et impétueuse, auquel cas on se le représente avec des bras puissants et une voix tonnante, parti à la conquête de la déité lunaire (Eminescu), soit dans son hypostase féminine, plasmatique, soit enfin minéralisée par des "montagnes de vagues. Là encore la symbolisation de ces espaces, ainsi que leur appropriation subjective dénoncent une oscillation idéologique de l'élan titanesque, avec sa diffusion horizontale (vagues de l'océan, va-

Scanned with OKEN Scanner

gues de la steppe), à la dépression régressive (les glaces, le désert). Au premier cas le poète se présente au lecteur sous les traits du corsaire ou du chevalier, c'est un moi actif porté par "les éléments primordiaux" à sa propre révélation. Au second cas il se laisse submerger par les symboles du néant.

Le chapitre suivant s'intitule *La nature protectrice.* Nous y avons rassemblé, sous le signe du repos maternel et nocturne, les rêveries de repos (Bachelard) et les figures de l'espace sécurisant (J.-P. Richard) que l'on peut discerner dans le romantisme roumain. D'un accès difficile, parfois même interdit à la lumière et au regard, ces chaudes alvéoles supportent la disjonction que nous avons opérée entre espaces alvéolaires ouverts *(le jardin édénique, la vallée, la forêt, la mer, le lac, l'île)* et espaces alvéolaires fermés *(la grotte, l'abîme, les antres, les halles, le fond de la mer, Valhala).* Ces lieux de l'imaginaire traversent la littérature romantique et postromantique roumaine. Ils trouvent confirmation tant dans le paysage autochtone que dans maint emploi des textes folkloriques ou des modèles livresques. Nourris par l'expérience sensorielle, c'est elle qui appuie, au demeurant, toute poétique de la nature, ces lieux organisent une topophilie imaginaire, une "enfance" des formes, et celle-ci se distingue, de par son caractère naturel, des alluvions livresques où il convient de faire la part de l'artifice. Aussi les espaces maternels du repos — la forêt, le lac, la vallée, la grotte — pourraient-ils fournir des arguments convaincants au chercheur qui s'évertuerait à prouver le spécifique national de notre littérature romantique.

La forêt, que l'imagination anonyme revêt volontiers d'attributs érotiques, ce "cosmos ondoyant" (Lucian Blaga) ayant sa place dans "la trinité profane" du romantisme (A. Pleşu) est un topos central non seulement dans le folklore roumaine ("sœur forêt", "mère chérie", "demeure roumaine") mais encore dans l'imaginaire romantique. Espace de grâce où règne l'harmonie des "oiseaux chanteurs" (B. P. Mumuleanu) et où "l'âme trouve apisement", "douce fraîcheur" et "rêverie", selon l'aveu de C. Negruzzi (1808—1868) la forêt devient chez Eminescu le centre de sa topophilie. C'est d'une voix amoureuse que la forêt appelle, dans certaines poésies d'Eminescu, l'image narcissique de l'adolescent, "prince" de lenfance perdue. En tant qu'elle participe du symbolisme de l'espace, la forêt propose une isomorphie de la maison. Ce n'est certes pas sans raison que l'imagina-

Scanned with OKEN Scanner

tion du grand poète la pourvoit d'une "prispa" (terrasse en terre battue), d'un toit de branches et d'un "lit de tendres ramures". N'y manquent non plus "la douce chaleur", le bercement parfumé, la grâce caressante, ni les épiphanies érotiques traditionnelles (Dochia, Ileana Cosînzeana). Le chant de l'eau, la voie veloutée du cor induisent dans l'âme fascinée par ces espaces vibrants et féminins la rêverie du repos thanatique. Celui-ci se marie parfaitement chez Eminescu à "l'appel voluptueusement douloureux de la mort". Le postromantisme ne laissera pas d'évoquer "la paix", les poisons oubliés et "les voûtes profondes" (Lucian Blaga) de la forêt "Le charme de la forêt romantique" (Emil Botta) invite le poète à un "mariage élyséen", célébré au son du Cor de l'Automne, présagent les sortilèges de Thanatos (cf. le poème *Plaintivement, les branches Au seuil du paradis.*) Exaucant le vœu secret des poètes hantés par Sélène, poètes pour la plupart d'allégeance orphique, la forêt du romantisme roumain, "maison" végétale et "berceau" que l'astre de la mélancolie gouverne, allie les pulsions contraires d'Éros et de Thanatos. Le régime de l'imagination qui l'informe est celui de catabase claustromorphique.

Pour ce qui est de la mer, elle cache ses alvéoles chaudes sous un miroir liquide dont les vertus réfléchissantes sont stimulées tantôt par l'astre diurne, tantôt par l'astre nocturne. "Le nid" que l'on devine sous cette superficie luisante apparaît au poète comme "un berceau" qui "se balance paresseusement" (D. Bolintineanu). Ce nid caché "tressaile" en son "délire charmant", sous "l'amour" du ciel (idem). Dans les proses de Mihai Eminescu, "le soleil gouvernait le ciel et inondait de lumière le sein de la mer". Alexandru Macedonski se plaît à évoquer "l'onde" marine "toute frissonnante". Il y écoute la mélopée enveloppante et subtilement érotique de *Thalassa* : "chant, magie, rayon". A côté de la mer Noire, hypostase roumaine du symbolisme marin, le delta du Danube, évoqué par Sadoveanu se situe dans la même région des eaux maternelles : c'est la Mère "aux profondeurs secrètes", pays du "mystère" infus dans le limon (la boue sombre des marais) où "foisonnent les germes de la vie".

Dans le chapitre suivant, *Les formes architecturales*, l'examen de l'élément monumental, pittoresque ou colossal, nous a conduit à conclure qu'il est en sympathie avec le moi romantique sous la forme du *dôme gothique*, de la *pyramide*, *des ruines* et

du *village* roumain. Nous avons pu noter que le registre monumental sert de toile de fond aux drames terrifiants et aux monologues lyriques où ces données spatiales prêtent support au travail du sujet générateur de symboles.

En raison de leur dynamique et de leurs volumes respectifs, ces éléments empruntent leurs connotations aux formes naturelles. Ainsi les maisons du village, blotties au pied de la montagne ou éparpillées sur ses flancs sont alvéolaires et maternelles, envahies par la nature généreuse comme le sont les ruines. Au contraire, la pyramide et le dôme gothique, constructions cyclopéennes, se rattachent à la rêverie ascensionnelle qui dégage, on l'a vu, une signification transcendante à l'opposé de l'horizon désert et en connivence avec les cimes des montagnes. C'est Venise qui conjugue le symbolisme des eaux mortes à la verticale hardie des tours gothiques et à la mélancolie des vestiges. L'histoire des civilisations n'est pas étrangère à la rêverie des formes architecturales, au contraire, ses époques idéales ou idéalisées: l'Antiquité orientale, l'Empire romain et, dans l'espace carpatho-danubien, la Dacie (Sarmisegetuza) et la Valachie médiévale (Tîrgoviște), y sont impliquées. La mélancolie romantique agrée la présence enrichissante d'un thème classique, le célèbre *Ubi sunt*, tandis que la mémoire livresque de l'humanité procure d'autres raisons à la conscience de l'universelle fragilité.

La topophilie propre au romantisme roumain réserve une place de choix au village. Nous y avons décelé un espace alvéolaire édénique où le moi et le soi retournent volontiers pour jouir encore de la protection du "front" de la montagne. C'est un territoire descendant et chaleureux, habitacle du soi qui s'arrache à son organisme placentaire. Il est parsemé de "lieux mythologiques" qui lui garantissent le statut de l'Idée : le village-idée, selon Lucian Blaga, doit son prestige à son "cosmocentrisme". Au milieu du village se dresse l'arbre de l'enfance ; autour de lui il y a le lieu traditionnel des rondes paysannes. En marge du village, la fontaine, l'église, le cimetière, le moulin, la vallée, la rivière le pré verdoyant, le bocage. Au loin, les collines et les montagnes. Il n'est pas jusqu'au poète George Coșbuc (1866—1918), si peu redevable au romantisme, qui ne confère à la vision du village une spatialité maternelle, "berceau et tombe" que veille la montagne, "une géante touchant du front le soleil". Chez Alecu Russo et même chez Ion Creangă

Scanned with OKEN Scanner

(1837—1889) il n'est pas difficile de reconstituer cette île édénique qui se suffit. En remontant plus loin, on reconnaîtrait chez un précurseur des romantiques, comme B. P. Mumuleanu, la nostalgie de l'âge d'or qui prête une signification idéale au paysan "homme libre et illimité". Très souvent, à partir d'Eminescu, les poètes roumains, tels Octavian Goga (1881—1938) ou les tenants de la revue *Sămănătorul* : Arthur Stavri (1869—1928), Nicolae Iorga, St. O. Iosif (1875—1913), évoquent la pureté du village et y opposent, explicitement ou implicitement la ville corrompue (lointain écho rousseauiste). D'autres poètes roumains, à commencer par Iancu Văcărescu (1791—1863), Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri et Al. Depărățeanu (1834—1865), que l'on pourrait ranger sous la tutelle livresque de Théocrite, et jusqu'à G. Coșbuc et Al. Macedonski, poète des "idylles patriarcales" aux "collines classiques", introduisent le village avec ses espaces alvéolaires concentriques, avec la maison natale et la chambre des enfants, dans de ravissants tableaux bucoliques.

Nous avons cerné de plus près la vision du village chez Mihai Eminescu. Nous y avons découvert un symbole véritablement romantique, un éden en forme d'île voguant sur les eaux érotisées de la rêverie. L'alternance colline/vallée, la plainte des fontaines, la sonorité envoûtante du cor, la voix déliée des cloches, le clair-obscur qui déploie son mystère sous la lune "sainte et claire", l'acacia aux arômes capiteaux, les appels liturgiques de l'aimée, la suspension du temps font l'enchantement de ce topos idéal. A la différence de l'idylle, l'écriture éminescienne dissout l'élément bucolique en effluves mélodieux et lunaires qui remontent à la source du temps, comme le suggère l'épithète "ancien" hautement fréquent chez Eminescu. La même vibration édénique, les mêmes inflexions féminines habillent le topos du village chez Lucian Blaga. Les sentiers du village s'achèvent en des "grottes" où sommeille l'enfance, alors que le sang se retire dans les "parents". L'âme du poète hante les profondeurs telluriques et accède au plus secret d'un "âtre d'argile". A son tour, la maison de l'enfance s'inscrit dans la rêverie maternelle du village : "la chaumière", "petite et silencieuse", blottie entre les rochers et aussi intime qu'un nid, constitue un abri maternel où l'impitoyable vent d'hiver, la nature primitive (Eminescu) se tait comme par enchantement. Chez Octavian Goga la demeure paternelle est vide : le moi/le soi *(l'anima)* s'en sont retirés, ce

qui explique la décomposition de la boiserie, le seuil pourri, le vieillissement des pruniers de "ma trop belle enfance". Quant la nostalgie de la rupture est douloureusement ressentie par le sujet qui se départit de son innocence, afin de s'établir en une lucidité teintée de scepticisme, cette nostalgie requiert des repères ethnographiques, et c'est la description qui se charge de les mettre en place. Les poètes roumains du XX-e siècle, héritiers de l'art romantique de la description, tel Ion Pillat, font souvent appel à des éléments d'architecture rurale. De nos jours Ion Alexandru prend un plaisir ému à évoquer la maisonnette aux murs de torchis et aux jolis bouquets de basilic accrochés aux poutres, aux napperons richement brodés ornant les meubles rustiques.

Symbole d'un espace en parfaite communion avec la nature primordiale, le village ne se situe pas moins aux confins de l'idéal éthique et de la pureté ethnique. Aussi transcende-t-il le symbolisme de l'imaginaire romantique en tant que paradigme essentiel et durable des lettres roumaines. Il y a aussi les prosateurs (Creangă, Sadoveanu, Rebreanu) qui amplifient ces repères spatiaux jusqu'à en faire autant d'horizons de destinées humaines. Sans les méconnaître, nous avons pris le parti de limiter le champ de notre investigation à la topophilie romantique qui se manifeste avec la plus grande netteté dans la rêverie lyrique.

Dans ce cadre nous avons insisté sur l'exotisme d'autres formes architecturales que les romantiques aiment tout particulièrement *(le dôme, la pyramide, Venise)*. Ces formes sont aptes à mettre en évidence le gigantisme autrement que ne le font les espaces béants, la mer de glace, le désert, l'océan ou le pittoresque physique. Les formes architecturales que nous avons analysées sollicitent, chez presque tous les romantiques roumains, la mémoire plastique. Inspiré par l'architecture sylvestre, le dôme gothique, septentrional, fut un argument de poids, on le sait, dans la polémique que le romantisme mena contre l'austérité classique. Il est significatif de noter que le dôme ne fait pas défaut à la rêverie carpathique. Si, chez Bolliac, il compense l'absence du monumental, chez Eminescu, les "ruines gothiques" de la montagne recouverte de forêts composent le dôme sauvage, tellurique-minéral de la Dacie vaincue au-dessus duquel veille une galaxie de dômes célestes (lunaires, solaires, aériens), faits de nuages et de réfractions lumineuses, riches, en-

Scanned with OKEN Scanner

fin, en détails architecturaux : arcs, colonnes, voûtes, croisées, escaliers gigantesques, tours. Même le temple grec semble subir une métamorphose gothique. Mieux encore, l'image emblématique de la poésie d'Eminescu — le dôme gothique — symbolise une forme spatiale transcendante, la cathédrale des siècles et du génie créateur.

Rappelons aussi que les premiers romantiques roumains ont prêté une allure gothique aux configurations byzantines qui rythment l'architecture romane, à tel point qu'un manoir seigneurial devient, l'imagination aidant, un „palais gothique" chez C. Negruzzi, de même que chez B. P. Hașdeu (1838—1907) la résidence d'Étienne le Grand se charge d'attributs gothiques. De son côté, Alexandru Odobescu (1834—1895) découvre dans le monastère de Snagov un mélange de styles byzantin et gothique. Une église gothique aux voûtes sombres et aux pilastres élancés figure dans *Les Revenants* de Mihai Eminescu. Enfin, la ville atemporelle qui se profile dans *Cezara* s'enorgueillit de "ses palais et ses dômes" (Eminescu). Les ruines de Tîrgoviște, chez I. Heliade Rădulescu et G. Alexandrescu, de même que les vestiges de la capitale des Daces, chez Eminescu, ces lieux vénérés de l'histoire nationale, évoquent à leur façon les mêmes volumes gothiques surplombés de tours solitaires qu'afflige le sifflement de la bise (N. Bălcescu, Alecu Russo). Leur silhouette fantomatique que seuls hantent les oiseaux de mauvais augure (Heliade Rădulescu) est éclairée par la lune, fouettée par vents et pluies (P. Grădișteanu, 1841—1921), assaillie par le cortège des phantasmes (Gr. Alexandrescu, M. Zamfirescu). Aux yeux d'Eminescu, le plateau de Transylvanie, où se dressait jadis Sarmisegetuza, ressemble à un dôme gothique naturel qu'un "maléfice" (entendez l'adversité de l'histoire) aura transformé en montagne pourvue d'escaliers de granit, de colonnes (ce sont les troncs d'arbres couronnes de riches frondaisons) et de "vastes nefs" ; enfin, dans les "salles aux murs hauts", le poète se laisse fasciner par les voûtes lézardées de quelques "ruines gothiques". Il n'est pas jusqu'aux intérieurs où évoluent les personnages, tel ce fantasque Dionis, qui n'évoquent des "nefs" gothiques qu'une lente décrépitude aura patiemment rongées. La transfiguration gothique de la nature et de l'architecture nationale confère une expression plastique au patriotisme vibrant qui anime les romantiques roumains.

Scanned with OKEN Scanner

Sans jouir du même prestige dans le topophilie et l'idéologie romantiques roumaines, la pyramide y est cependant présente depuis des notations descriptives consignant l'exotisme architectonique (D. Bolintineanu) jusqu'à sa valorisation verticale en tant que signe total de la vie, de la mort et du génie créateur. La poète sera amené à y reconnaître, par autoscopie, son double habitant les cavités souterraines (Eminescu).

Quant à Venise, symbole de la mélancolie qu'abreuve le sentiment de l'éphémère, elle unit aussi le mystère du gothique, privé de vie et comme ensorcelé par Sélène, au concert funèbre des eaux nocturnes et à l'allégorie de l'aimée défunte, ensevelie dans la crypte. Ces motifs conjoints apparaissent chez les romantiques mineurs de même que chez V. Alecsandri, et se prolongent jusque dans le célèbre sonnet de Mihai Eminescu. Il faut noter que, dans la perspective de la symbolisation/appropriation subjective, le régime des formes architecturales que nous avons passées en revue —"tel un memento mori sur le plan de l'histoire" (Eminescu) ne diffère pas de la carrière des autres éléments, naturels, que la topophilie romantique recommande à la pratique de la poésie.

Si l'on fait de nouveau appel au critère symbolique de la verticalité, on constatera aisément que dans le romantisme roumain prédominent le registre supérieur (le ciel et les cimes) et le registre souterrain. La zone médiane (la superficie terrestre ou aquatique) est nettement moins sollicitée.

La "cosmicité", le vol, "l'anecdote cosmique" (Lucian Blaga) et la perspective monarchique qu'offrent les cimes des montagnes répondent aux impératifs de la surconscience par le symbolisme manifeste de l'esprit triomphant sur la matière. Aussi le geste de spiritualisation peut-il étendre son empire sur l'ensemble de l'ontologie (malgré le dilemme de la limite) et y introduire du même coup une sublimation esthétique.

On ne saurait trop insister sur le fait que dans le romantisme roumain la rêverie ascensionnelle, le "déchaînement", correspond à l'extraversion titanesque propre à la race des Poeta Vates. Cette attitude, qui éclate de préférence en monologues rhétoriques, coïncide sur le plan idéologique avec les débuts du mouvement révolutionnaire de 1848. Sur le plan littéraire, elle intéresse au plus haut point l'origine d'une série d'œuvres fondamentales (celle d'Eminescu notamment, celle d'Arghezi, de Blaga, de Nichita Stănescu aussi). Il est question, somme toute,

Scanned with OKEN Scanner

d'un romantisme extraverti qui ne dédaigne point les affirmations pathétiques. La quête du moi et de son identité problématique dans l'immensité des horizons, qui reculent indéfiniment, associée à une singulière frénésie du mouvement, voire de l'errande, nous semble toutefois si fréquentes chez les romantiques roumains. Beaucoup plus ample dans ses développements, encore que parallèle à l'élan ascensionnel, serait, à notre avis, la quête du repos maternel, le retour au soi incréé, atemporel et anhistorique, dont l'une des approches consisterait dans "le baume du sommeil" qui se répand sur les rêveries des poètes. Dans ce monde où l'introversion est le mot d'ordre les formes aquatiques et terrestres ouvertes à la lumière astrale, avec leur double mouvement d'avancée et de recul, sans oublier les espaces clos, nocturnes se révèlent le plus intimement perméables à l'imaginaire poétique. Elles éveillent et nourrissent la poésie incantatoire du *lointain* (Eminescu, Emil Botta) et de la régénération / régression au sommeil des éléments réconciliés par Éros et Thanatos. *Le surmoi* et le *soi*, ainsi symbolisés, nous indiquent les plus fécondes spatialisations du lyrisme romantique roumain avec les émergences postromantiques et les prolongements que nous avons consignés en divers points de notre étude.

Compte tenu de la facture du symbolisme élémentaire, une section à travers ce lyrisme nous permettra de reconstituer un univers métamorphique, une *monade* en dialogue avec les rêveries du moi anthropocentrique. La pensée mythique roumaine soutient le modèle spatial du romantisme par la vision d'un organisme qui traverse des périodes de croissance et de déclin, un organisme inscrit dans une *histoire*, marqué par une permanente dynamique cellulaire. Par ailleurs, le sentiment titanesque de la croissance verticale et de l'élévation à l'altitude de la surconscience sollicite un symbolisme anthrpomorphe masculin (le complexe d'Atlas selon Bachelard) : le géant au front superbe, fût-il volcan, rocher, bois de chênes, pyramide ou dôme gotihque. Tout bien pesé la discrimination scrupuleuse de ces formes s'avère superflue car elles mêlent toutes les éléments naturels aux structures architectoniques. La vision d'un „cercle de formes" anime chez le poète national des Roumains une grandiose transposition organique du cosmos : la „paix éternelle" du gouffre originaire où les eaux primordiales et les vides engendrent le "point vital". La prolifération du noyau cosmique,

aussitôt humanisé et dévoré par le mal inexorable de sa condition, la catastrophe des mondes minéralisés ou carbonisés qui font cortège au Temps cadavérique — voilà les étapes nécessaires d'un cycle qui s'achève par le rétablissement de la paix éternelle. Ce devenir prodigieux s'accomplit sous les voûtes du dôme cosmique.

A l'inverse, les "rêveries du repos" donnent le branle a l'imagination organique placée sous le signe féminin et instruisent des régression matricielles qui revêtent des formes alvéolaires : l'île, la grotte, le fond de mer, le village natal avec la douceur rêveuse de la demeure paternelle.

C'est donc la même vision organique qui gouverne l'interférence et la métamorphose incessante des éléments. D'un autre côté ceux-ci tendent à se rejoindre au sein de la Monade universelle.

Ce qui prévaut dans l'imaginaire romantique roumain, c'est „le mystère profond de la terre" (Lucian Blaga). Ce mystère a l'étonnante propriété de s'infiltrer dans les autres éléments et d'y demeurer à l'état infus jusqu'à ce que s'achève leur métamorphose tellurique. Ainsi l'air, bien qu'impondérable, entraîne les formes terrestres à travers "la plaine céleste" et "la vallée du chaos" vers la lune — éden tellurique circulaire comparable à un jardin — ainsi que vers les dômes gothiques suspendus, savante architecture de nuages et d'irisations. Il n'est pas jusqu'à l'océan impétueux qui ne se minéralise ; sa surface bosselée s'arrondit parfois en montagnes imposantes dont les fronts insoumis suggèrent une levée de boucliers aux portes de la lune. Quant au fond de la mer, l'imagination romantique y découvre volontiers des "halles", elles aussi telluriques, un système de dômes aux escaliers descendants dont chaque marche est une vague figée. Notons également que Valhala (topos culturel septentrional) se distingue par une arhitecture colossale de dômes sous-marins : c'est la résidence des dieux septentrionaux à côté desquels se rangent les divinités des Daces. Inversement, le tellurique sauvage peut devenir aquatique dans les rêveries des romantiques : n'y voit-on pas la steppe et le désert se charger d'une moisson de vagues ? Assez souvent la terre est déminéralisée. Elle peut acquérir alors une dimension aérienne grâce à la scission/ascension ailée : le vol ouranien abolit dans ces cas le niveau chtonien. Au cours de la synthèse qui les conduit à la paix éternelle, les éléments s'affrontent en un "su-

blime spectacle", une vraie tourmente cosmique, signe du délire romantique. Ce n'est qu'ensuite que la lumière éclate et que le monde virginal entame son cycle existentiel. Dans ce "cri farouche des éléments" (Bolliac) les antinomies se trouvent résolues : le feu modifie le minéral en le faisant passer à l'état liquide (lave volcanique) ; l'eau, plus précisément les flots frappent les rochers (symbolisations héraclitéenne du transitoire face à l'hostilité minérale). On assiste alors à des hiérogamies mythiques entre l'eau nocture et la lune, entre l'eau et le soleil ; un Éros diffus s'absorbe dans la terre et la fertilise ainsi.

Au terme de notre analyse la structure de l'imaginaire dans le romantisme roumain devra nous apparaître comme l'expression d'un rapport d'homologie fondamentale du moi et du monde sensible. La verticalisation de l'espace, l'accession à l'impératif de la surconscience justifie, du reste, l'idéologie titanesque de la poésie "aux mains levées vers le ciel" (George Călinescu) ; la rêverie des espaces maternels descendants correspond à la pulsion érotique-thanatique, autrement dit à la mélancolie avec son cortège de motifs littéraires consacrés. Les éléments, vus tantôt dans une perpetuelle discorde tantôt en une souveraine concorde, attestent, en fin de compte, *le monisme* des représentations, inséparable de l'"histoire" de la Matière et du Temps dévorateur. Les formes métamorphiques continnent, outre leur "protéisme" fascinant, l'antinomie philosophique de la matière et de l'esprit qui, le plus souvent, ne reste pas sans solution. Il importe de souligner une fois de plus "l'organicisme" de la vision romantique, son anthropomorphisme, la polarité masculin/féminin et les correspondances sous-textuelles avec la biologie humaine que présentent les formes naturelles et architecturales que nous avons enregistrées. Plus d'une fois ces paradigmes spatiaux, réservoir de l'imaginaire signifiant, se colorent de connotations sociales et idéologiques dont la plupart se rapportent à l'histoire nationale consubstantielle à la rêverie des éléments mêmes.

Une section diachronique à travers les formes symboliques que nous avons envisagées nous autorise à affirmer qu'il existe un mouvement esthétique ascendant chez les écrivains romantiques roumains depuis le pragmatisme intuitif de la première génération (Mumuleanu, Asachi, Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu) jusqu'à Cezar Bolliac, Alecu Russo, Vasile Alecsandri (en partie), Ioan Catina, Al. Sihleanu, M. Zamfirescu, Al.

Scanned with OKEN Scanner

Depărățeanu et de ceux-ci à l'élan infini des rêveries éminesciennes, puis aux réductions à l'essence pratiquées, souvent par distorsion, par les poètes de l'entre-deux-guerres et jusqu'aux poètes contemporains. Ce sont les rêveries éminesciennes, mythifiées ou démythifiées par la littérature des successeurs, qui donnent le plus grand prix à l'imaginaire romantique roumain.

Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que le modèle du cosmos romantique, à la configuration duquel concourent les symboles spatiaux, dépasse la poétique d'un seul courant littéraire. La sommation de ces symboles nous permettrait d'entrer dans le flux permanent des lettres roumaines, dans le trésor de son imaginaire qui est l'une des prémisses les plus édifiantes de son "specifique national". Tant il est vrai que l'essence de la poésie réside dans l'appropriation symbolique du monde sensible.

Traduit du roumain par
DAN ION NASTA

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
IAȘI

SUMAR

Cartea a treia :

TOPOPHILIA — FORME SIMBOLICE ALE SPAȚIULUI

Introducere :

I. Simbolizarea spațiului și strategia critică 5

II. Funcția naturii 15

A. COSMOLOGIA

I. Drama devenirii : geneză și stingere 23

II. Dematerializarea : zborul uranic 65

a. Zborul ca „istorie“ (67) b. Aripa și vulturul (71) c. Simbologia ontic-estetică (76)

III. Materializarea 87

a. Stelele (88) ; Luna (95) b. „A cerului cîmpie“ (103). c. Domurile (105)

B. NATURA SĂLBATECĂ ȘI GIGANTESCĂ

I. Forme ale verticalului 112

1. Muntele. a. „Geniul munților“ (113). b. Complexul lui Atlas (116). c. „Goticizarea“ și domul (122). d. Furtuna (125). e. Metafizica (133). Spațiul inițierii (141)

2. a. Stînca (150). b. Vulcanul (156)

3. Codrul de stejari (160).

II. Forme ale orizontalului. a. Întinderea de gheață (171). b. Stepa. Deșertul (181). c. Oceanul (191)

C. NATURA OCROTITOARE

I. Spații alvolare deschise. a. Grădina edenică (202). b. Valea (212). c. Pădurea (221). d. Marea. (Bosforul. Delta) (231). e. Lacul (242). f. Insula (252)

Scanned with OKEN Scanner

TABLE DES MATIÈRES

LA TOPOPHILIE — FORMES SYMBOLIQUES DE L'ESPACE

Introduction

I. La symbolisation de l'espace et la stratégie critique . 5
II. La fonction de la nature 15

A. LA COSMOLOGIE

I. Le drame du devenir : genèse et extinction . . . 23
II. La dématérialisation : le vol ouranien (65)
a. Le vol comme "histoire" (67) b. L'aile et l'aigle (71)
c. La symbologie ontique et esthétique (76)
III. La matérialisation : a. Les étoiles (88) ; La lune (95)
b. "La plaine céleste" (103) c. Les dômes (105)

B. LA NATURE SAUVAGE ET GIGANTESQUE

I. Les formes de la verticalité 112
1. La montagne. a. "Le génie des montagnes" (113)
b. Le complexe d'Atlas (116) c. La transposition gothique et le dôme (122) d. La tempête (125) e. La métaphysique (133). L'espace de l'initiation (141)
2. a. Le rocher (150) b. Le volcan (156)
3. Le bois de chênes (160)
II. Les formes de l'horizontalité. a. L'étendue de glace (171) ; b. La steppe. Le désert (181) c. L'Océan (191)

C. LA NATURE PROTECTRICE

I. Les espaces alvéolaires ouverts : a. Le jardin édénique (201) b. La vallée (212) c. La forêt (221) d. La mer (Le Bosphore. Le delta du Danube) (231) e. Le lac (242) f. L'île (252)

Scanned with OKEN Scanner

II. Spaţii alveolare închise. a. Peştera. Grota. „Spelunca". „Hala" (259). b. Fundul mării. „Valhala" (271)

D. FORME ARHITECTURALE
a. Satul Casa natală. Odaia (277). b. Domul gotic (288). c. Piramida (297). d. Veneţia (302). f. Ruinele. (311)

E. CONCLUZII : STRUCTURA IMAGINARULUI 323

Résumé 349

II. Les espaces alvéolaires fermés. a. La grotte. Les "halles" (259) b. Le fond de la mer. "Valhala" (271)

D. QUELQUES FORMES ARCHITECTURALES
a. Le village. La maison paternelle. La chambre des enfants (277) b. Le dome gothique (288) c. La pyramide (297) d. Venise (302) e. Les ruines (311)

E. CONCLUSIONS: La structure de l'imaginaire romantique roumain 323

Résumé 349

Lector : Z. ORNEA
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar 06.04.1985. Apărut 1985.
Coli ed. 20,42. Coli tipar 21,75.

Tiparul executat sub comanda
nr. 44 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

De același autor:

MITOLOGIE ROMANTICĂ, 1973
AVENTURA LUI GEORGE GORDON BYRON, 1977
TREI POEȚI PREEMINESCIENI, 1978
EMINESCU POEZIA ELEMENTELOR, 1979
ROMANTISMUL ROMÂNESC, vol. I, 1982

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și sinteze" au apărut:

NICOLAE MANOLESCU — *ARCA LUI NOE, ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC*, 3 vol.
OVIDIU BÎRLEA — *FOLCLORUL ROMÂNESC*, 2 vol.
ION ISTRATE — *BAROCUL LITERAR ROMÂNESC*
DAN HORIA MAZILU — *LITERATURA ROMÂNĂ ÎN EPOCA RENAȘTERII*
MIRCEA SCARLAT — *ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI*, 2 vol.
ELENA STAN — *MOMENTUL „TRIBUNEI" SIBIENE*
LUMITRU MICU — *MODERNISMUL ROMÂNESC*, 2 vol.

Urmează să apară

V. MÎNDRA — *ISTORIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEȘTI*, vol. I

Lei 17

Scanned with OKEN Scanner